DAVID CORBETT

EL ARTE DE CREAR PERSONAJES

EN NARRATIVA, CINE Y TELEVISIÓN

GUÍAS DEL ESCRITOR / TEXTOS DE REFERENCIA

ALBA

david corbett

el arte de crear personajes
en narrativa, cine y televisión

Traducción
Santiago Tena

ALBA

Para Mary Elizabeth Corbett, en el cariño y el agradecimiento de su recuerdo.

Al escribir una novela el autor debe crear personas vivas; personas, no personajes. Un *personaje* es una caricatura. Si el escritor puede hacer que vivan las personas, quizá no haya en su libro grandes personajes, pero es posible que permanezca como un todo, con su propia entidad, como una novela… Las personas de una novela (no los *personajes* hábilmente construidos) deben proyectarse desde la experiencia asimilada por el autor, desde sus conocimientos, desde su cabeza y su corazón y desde todo lo que es él. Si es afortunado y constante y logra que salgan completas, tendrán más de una dimensión y durarán mucho tiempo.

ERNEST HEMINGWAY, *Muerte en la tarde*

Introducción

> Todo se puede obtener estando solo, salvo la personalidad.
>
> STENDHAL, *Del amor*

Toda historia que merezca la pena contarse refleja de algún modo nuestra vida, y en esa medida explora cuatro preguntas clave:

¿Quién soy?
¿De dónde vengo?
¿Adónde voy?
¿Qué sentido tiene esto?[1]

Nótese que uso la palabra «explora», no «responde». La narración es un arte. No puede ofrecer una certeza científica, y no debe intentarlo. Aunque exista una significativa técnica para la ficción (este libro no existiría si no fuera así), esta radica más en la búsqueda que en el hallazgo, está más ligada al hipotético «¿y si…?» que a cualquier definitivo *quod erat demonstrandum*.

Mientras vivamos, la pregunta de quiénes somos y cómo debemos hacerlo permanece abierta. Nadie nos convence menos que la persona que proclama: «Tengo la respuesta». E, irónicamente, esa es precisamente la razón por la cual la ficción proporciona una representación más satisfactoria de la vida humana que la que cualquier otra descripción científica o de otra índole teórica pueda ofrecer.

Esta indefinición característica de la vida explica también por qué el deseo es tan importante para la exploración del personaje. Como aprendimos en los primeros cuentos que nos leyeron, la necesidad humana puede inspirar al indiferente, confundir al necio y deshacer lo inalterable. Y nada es más efímero (o ilusorio) que la satisfacción; nuestros deseos aumentan continuamente, impulsándonos durante horas y días y semanas y años. Aunque la mayoría de las historias terminan con un desenlace satisfactorio, incluso un niño puede sobrentender una inquietante sensación de continuación del viaje hasta en el final más definitivo, la presencia ineludible de un implícito «y entonces…». O de un más amenazador «y sin embargo…».

La importancia del personaje para la historia radica en este final abierto fundamental en nuestra vida. Las historias que se centran en ideas o problemas (los enigmas de la filosofía, las lecciones de la historia, las

verdades de la ciencia, los consuelos de la religión) cuanto más se alejan de la orilla del personaje, acaban encontrándose con aguas turbulentas. Las ideas con demasiada frecuencia sirven como digresión de lo complicado de la vida: nosotros mismos, cada uno de los demás. A algunos les ofrecen una especie de falsa salvación. Pero la realidad básica de la vida permanece: vamos a morir. Las ideas, por muy «eternas» que sean, no nos pueden salvar. Y como la verdad es que solo podemos situarnos a este lado de la muerte, nunca sabremos con certeza cómo será nuestra vida, y por eso experimentamos nuestra existencia con mayor profundidad como una pregunta situada en un mundo basado en, como expresó Konstantín Stanislavski, el mágico «¿y si…?».

El oficio de la creación de personajes es un intento de honrar y explorar la verdad de la naturaleza humana a través del arte de contar historias. En nuestros personajes vemos reflejos de nosotros mismos, por eso encontramos en sus historias, no importa cuán caprichosas, oscuras o grandiosas, un intento de entender mejor nuestra vida. Y, en realidad, ¿de qué otra cosa podemos hablar si no es de nuestra vida?

Aunque la teoría pueda darnos el plan general de una historia –el entorno y la situación, el problema fundamental, el dilema moral–, solo a través del personaje logramos que lo general descienda a lo terrenal. Los personajes infunden convicción a la historia, la sujetan a los detalles misteriosos de la vida cotidiana al revelar las formas únicas e inimitables en que la gente consigue las cosas, las creencias que la guían y los errores que la traicionan, sus decisiones cruciales, sus errores desesperados, sus logros fundamentales.

Cada uno de nosotros, como dice Murray Burns, personaje de la película *El payaso de la ciudad*, está tratando de atisbar algo de la «sutil, escurridiza e importante razón por la que nació humano en vez de silla». Por muy ingenioso que suene, de lo que habla es del personaje. La respuesta no está en lo que creemos, sino en lo que hacemos. En las historias que nos afectan más a fondo –tomadas de la mitología, la Biblia, la tragedia griega, el teatro renacentista, la novela, la ficción posmoderna, el cine o la televisión– son los personajes quienes se fijan en la memoria con más tenacidad. De algún modo «sutil, escurridizo e importante», ellos son nosotros.

Este libro es el resultado de mi propio enfoque sobre la creación de personajes desarrollado a través de la escritura de numerosos cuentos y de varias novelas, un enfoque que ha evolucionado hasta aceptar la idea

implícita en la cita de Stendhal con la que comenzaba esta introducción: el personaje no se crea en la soledad ni en el descanso; se forja en la interacción con los demás y con el mundo. Incluso en los esfuerzos solitarios de resistencia, tales como los de duras pruebas físicas o batallas con la enfermedad, hay en el fondo una lucha entre la parte de nosotros que quiere rendirse y la que sigue adelante.

Entre los principales puntos de vista distintivos o innovadores que se abordan en este libro están los siguientes:

- La comprensión de tus personajes comienza con que te comprendas a ti mismo. De un modo sincero y sin medias tintas.
- Las escenas, en las que los personajes participan de manera significativa y en conflicto entre sí, son esenciales *en todas* las etapas de la creación del personaje: concepción, desarrollo y representación. Las biografías de personajes creadas a partir de escenas son intrínsecamente más útiles que las que consisten en mera información.
- Una clara imagen visual de un personaje es un comienzo, no un fin. Si te limitas a verlo en tu imaginación, te arriesgas a considerarlo como una idea, en lugar de iniciar con él un compromiso intuitivo.
- El conocimiento intuitivo de tu personaje se logra mediante la exploración de escenas que tengan un profundo impacto emocional: momentos abrumadores de vergüenza, alegría, miedo, orgullo, remordimiento, perdón.
- Desarrollar un personaje con auténtica profundidad requiere fijarse no solo en el deseo, sino también en cómo ese personaje lidia con sus frustraciones, sus debilidades, sus secretos y, especialmente, sus contradicciones. Esa evolución debe reflejarse en escenas, para las que es mejor emplear tu intuición que tu intelecto.
- Esta confianza en la intuición proporciona el mejor modo de responder con eficacia a lo que yo llamo la dictadura del motivo: la necesidad de comprender lo que un personaje quiere y por qué se comporta de determinada manera. Sin una comprensión intuitiva, puedes caer en la trampa fácil de reducir a tus personajes a autómatas simplistas o a «títeres de la trama», que actúen según las necesidades de la historia o

sus ideas en lugar de comportarse con la complejidad de intención de los individuos reales.

- Un personaje puede sufrir un cambio, ya sea a través del crecimiento o de la transformación. Son cambios que se distinguen en la medida en que el personaje muestre solo fuerza de voluntad o que también use su inteligencia para superar una limitación personal.
- El arco de personajes abarca un espectro basado en la pregunta que plantean directamente al protagonista:

–¿Puedo conseguir lo que deseo?
–¿Quién soy?
–¿Qué he de cambiar para conseguir lo que deseo?

Por supuesto, hay mucho más en estas páginas, tanto que puede parecer desalentador. Pero puedes evitar sentirte abrumado si piensas en este libro como una especie de caja de herramientas. Así como nadie usa todas las herramientas que posee a lo largo de ningún proyecto, tampoco debes pensar en usar más de lo que necesites para la tarea inmediata: dar vida a un personaje determinado y plasmarlo en la página.

Esto es igual de cierto si uno está trabajando en ficción literaria, cine o televisión. Fuera del entorno educativo, el escritor que pueda dedicarse exclusivamente a las novelas y los cuentos es una rareza, si no un anacronismo. Por eso es importante comprender tanto las similitudes como las diferencias en la caracterización de personajes en los distintos medios.

La verdad es que las primeras son muchas más que las segundas. Las novelas ofrecen más oportunidades para reflejar la vida interior, las películas y la televisión exigen mucho más del diálogo y la acción, pero más allá de eso, gran parte del trabajo para desarrollar personajes vívidos y convincentes es el mismo: eso es lo bueno y eso es lo malo. No hay atajos.

Sí hay, sin embargo, callejones sin salida, giros equivocados y largos rodeos. Para evitarlos, piensa en las distintas áreas que vamos a cubrir como oportunidades, no como obligaciones. Hacer más que eso puede recargar la historia y tentarte, después de tanto trabajo, a forzar muchos detalles meticulosamente desarrollados, empantanando la narrativa con escenas gratuitas, flashbacks o «revelaciones».

Tal vez no haya un aprendizaje más importante en la escritura que adquirir la intuición de lo que es o no es necesario. En la creación de personajes eso significa tener oído y ojo para distinguir cuándo un

personaje se ha apresurado a cobrar vida y a atrapar al lector, y no recargar ya esa tarea, por muy bonito que sea lo que escribamos. La triste pero fundamental verdad sigue siendo, de hecho, que algunos de nuestros seres queridos deben morir. Unos lo merecen más que otros, pero en todos los casos es mejor solucionar el tema sin contemplaciones, y que el duelo no dure demasiado.

Ya sé que es más fácil decirlo que hacerlo, especialmente en el ámbito del personaje, en el que nuestras creaciones a veces parecen tener vida propia. Y eso es justo lo que buscamos. Lo que todos los escritores desean –incluso podría decirse que necesitan– es una encarnación completa de los personajes en su imaginación, hasta que parezcan compañeros más que criaturas.

Me doy cuenta de que esto hace que la escritura suene como una neurosis casi funcional, o al menos una especie de alucinación controlada, un ensueño profesional. Pero en algún momento de tu vida has sentido esa curiosa e inefable inquietud en la imaginación: ese deseo sin forma que parece al mismo tiempo surgir desde dentro y aun así venir de otro lugar, ese *beat* urgente que llamamos, sin más, impulso creativo. Por eso estás leyendo estas líneas. Puedes incluso creer que por eso estás vivo. Tú creas historias. Los personajes, ya sean demonios o ángeles, apariciones o simples delirios mentales, son tu séquito ineludible. Este libro te ayudará a enfrentarlos con mayor seguridad y una comprensión más profunda.

Primera parte. Concepción del personaje

Capítulo 1. Atrapar el humo: ¿el personaje se crea o se descubre?

Miguel Ángel creía que estaba liberando a sus esculturas del mármol en el que estaban presas; para él, el verdadero creador era Dios. El dramaturgo Martin McDonagh vivió algo parecido. En los seis meses de desbordamiento en que escribió sus principales obras sentía a sus personajes como fantasmas que revoloteaban en la habitación parloteando sin parar, tanto que tenía que decirles que se callaran el tiempo necesario para anotar sus palabras.

En cambio, Jackson Pollock aplastaba, derramaba gotas y embadurnaba de pintura sus lienzos hasta un momento crítico, misterioso e inefable en que algo dentro de él decía: «Detente». Trasladando esto a la ficción, imagina al escritor que empieza con algo muy parecido al lienzo vacío de Pollock –la página en blanco– y poco a poco, mediante prueba y error y ajuste constante, comienza a ver algo sorprendente pero reconocible que se va aclarando a medida que el trabajo continúa.

El primer método parece que apunta al descubrimiento y el segundo, a la creación. Pero ambos enfoques tienen sus problemas.

Supongamos que creamos nuestros personajes del mismo modo que Pollock pintaba sus lienzos. ¿Cómo podemos estar seguros de que sentiremos al final esa intuición de la obra completada que él sentía? ¿Cómo sabremos cuándo parar? Hay una anécdota apócrifa sobre John Coltrane, quien al final de su carrera le confió a Miles Davis que estaba teniendo cada vez mayor dificultad para saber cuándo terminar sus solos. Davis, según cuentan, respondió: «Baja el instrumento, John».

Ese no es el único problema. Si creamos nuestros personajes, si los diseñamos a partir de unos pocos detalles físicos, algunos datos biográficos, un toque de estilo: ¿cómo explicamos los duendes parlantes de Martin McDonagh? Y ¿no es eso lo que todos los escritores esperan, la encarnación completa de sus personajes en su imaginación, como si tuvieran voluntad, independencia: una vida propia?

Pero creer que descubrimos a nuestros personajes no deja de ser problemático. A menos que tengamos el don de Miguel Ángel o de Martin McDonagh, no siempre estará claro cómo reconocer lo que estamos buscando. Igual que los que rastrean los restos de un naufragio, podemos

pasar toda una vida escudriñando la oscura quietud del fondo del mar para volver con las manos vacías.

La mitología, al menos, nos sugiere un posible enfoque. Presupone un ámbito en el que residen, personificados, los temores, las ambiciones, las esperanzas y las sospechas de la humanidad. Ya llamemos a ese reino la psique o el inconsciente colectivo o el Valhalla, si lo que concebimos como personajes en nuestras historias es lo bastante significativo y profundo, acaba brillando con el aura de ese otro mundo.

Pero ¿cómo trabajar con tales cosas? Es muy posible que el acto de escribir sirva como conjuro, que le haga señas a la Musa, quien a su vez atraerá a esos seres evanescentes a los que llamamos nuestros personajes, que en realidad son arquetipos, fuera de la oscuridad interior sobre la que ella reina. Esta visión del asunto puede ser consoladora y aterradora al mismo tiempo. Y es que la inspiración a menudo alterna el consuelo y el terror.

Incluso cuando es más realista, el arte sigue siendo un acercamiento a lo misterioso, y la representación de la vida humana puede parecer muchas veces una labor especialmente difícil, como atrapar el humo con los dedos.

Aunque pueda ver a mis personajes vívidos en mi imaginación, escuchar sus voces con el tono preciso, observar cómo se exhiben por su propia voluntad, eso no garantiza que haya encontrado algo único o siquiera interesante. Un gran número de personajes han salido completamente formados de la imaginación de sus creadores precisamente por ser fáciles, predecibles, estereotipados o préstamos apenas disfrazados de otros libros o películas. Independientemente de lo que pueda decirse de la caracterización, es absolutamente cierto que si un retrato falla no es culpa del personaje.

Salvo para unos pocos afortunados, la escritura requiere algo más que escuchar el dictado de seres imaginarios. Pero tampoco se trata solo de juntar algunos detalles y llamar a eso un personaje.

Tenemos que estar dispuestos no solo a dar testimonio, sino a emplear la imaginación: a hacer preguntas agudas e incluso embarazosas a nuestros personajes, a moldearlos, rehacerlos, desafiarlos, hasta a destruirlos y resucitarlos, y mantener al mismo tiempo la rara habilidad de retroceder, de permitirles que escapen una vez más de nuestro control (que se sacudan el polvo, por así decirlo) y reafirmen su enigmática independencia.

Este diálogo entre lo deliberado y lo espontáneo, lo intencionado y lo misterioso, lo consciente y lo inconsciente –entre la creación y el

descubrimiento– constituye el pulso, la inhalación y la exhalación de la labor que llamamos artística.

Hablando por mí mismo, encuentro que el personaje primero se forma como una impresión, generalmente poco definida pero a veces bastante clara, como cuando llega de una persona real o de una imagen visible, como una fotografía.

Incluso cuando la impresión inicial es nítida visual o emocionalmente, todavía no sé apenas nada sobre cómo se comportará el personaje. Lo aprendo escribiendo escenas clave que susciten conflicto, deseo y vulnerabilidad, miedo y vergüenza, orgullo y amor, creando poco a poco algo que, aunque no es distinto de mi impresión inicial, es, sin embargo, más sutil y complejo, atractivo en lo emocional e interesante desde el punto de vista dramático.

En resumen, alterno los actos de descubrimiento y creación. Mediante la actividad de la escritura cultivo una impresión que proporciona alimento para un mayor desarrollo por parte de mi inconsciente. Después de haber ya «bajado el instrumento» por ese día, lo que me llega de vuelta la mañana siguiente es a menudo más rico y concreto que lo que dejé escrito, pero solo si he proporcionado la materia prima necesaria.

William James[2] observó que en verano aprendemos a patinar sobre hielo y en invierno a nadar. Con esto quería decir que solo después de un esfuerzo consciente arduo y a menudo inútil adquiere nuestro inconsciente lo necesario para ayudarnos a resolver un problema nuevo y difícil, un problema que, irónicamente, resolveremos cuando nos alejemos de él. Lo mismo se puede decir de la formación de personajes. Solo mediante un esfuerzo diligente y muchas veces frustrante, resolviendo los detalles de su historia, sus circunstancias y su situación, podemos suministrar al inconsciente la materia prima que necesita, materia que convertirá en algo menos torpe y deliberado, más natural, como la intuición que tenemos de otra persona.

En cierto sentido, el trabajo sobre los personajes evoca la historia de Gepeto el carpintero. Como escritores, comenzamos con un poco de materia prima que nos interesa y la trabajamos día y noche con mucho cuidado y atención, pero también con amor, hasta que finalmente, como Pinocho, a través de una extraña paradoja, ese pedazo de materia adquiere vida propia.

En cuanto a los arquetipos, yo soy un poco escéptico. Si funcionan para ti, utilízalos, desde luego. Los artistas somos urracas, recogemos todo tipo

de cosas interesantes. Pero el peso de los mitos puede que no salga a cuenta. Puedes identificar a un personaje como Mentor o Pícaro, Guerrero o Alma perdida, Sombra o Heraldo, pero la nomenclatura no crea la urgencia dramática. Con demasiada frecuencia, esos términos se convierten sin más en nuevas sedas para la mona de siempre. Incluso si tales clichés evocan una especie de resonancia simbólica o mítica, eso no crea el deseo, y el deseo es lo que impulsa la acción, y la acción define al personaje. Sin una profunda imaginación creativa y un compromiso intuitivo, un personaje basado en una idea seguirá siendo una idea, ya venga su inspiración de una antigua saga épica o de algo que dijo la tía Milly. Pero si excavas en el desorden de palabras y conceptos hasta donde se agita lo salvaje –en el abismo de la temeridad de tu propio corazón–, el tema del mito se resolverá por sí solo.

Ejercicio

1. Elige dos personajes de una obra en la que estés trabajando. Asegúrate de registrar al final de cada día de trabajo cómo es en ese momento la imagen que tienes de ellos. A la mañana siguiente, antes de comenzar a escribir, vuelve a visitar a cada personaje en tu imaginación. ¿Oyes o ves (o mejor aún, sientes) al personaje distinto? ¿Te sugiere la posibilidad de actuar de otra manera respecto a cuando lo imaginaste por última vez? Toma nota de los cambios día a día. ¿En qué ha evolucionado tu intuición del personaje? ¿Qué parte de esa transformación parece ser resultado de tu trabajo intencionado (es decir, de tu creación)? ¿Qué parte sientes como descubrimiento, es decir, como surgida del inconsciente?

Capítulo 2. Invocar al fantasma: el material de origen del personaje

En general, los personajes salen de cinco fuentes principales:

- La misma historia.
- El inconsciente.
- El arte, la música o la naturaleza como inspiración.
- Personas reales.
- Una combinación de las anteriores.

Cada fuente tiene sus singulares ventajas y desventajas, y sus limitaciones pueden mitigarse combinándolas entre sí.

Lo importante es que el origen del personaje es solo eso: un principio. Ninguna primera impresión, aunque nos inspire con locura, cuenta toda la historia. Uno de los errores más comunes en la formación de personajes es engancharse al impacto emocional, moral o psicológico que nos produce el origen del personaje. Esto conduce a una mera elaboración del personaje, pero no a su desarrollo. Tarde o temprano, por muy barroco que lo hayamos imaginado, por muy bien escrito que esté, más de lo mismo deja de interesar. Un personaje en desarrollo está obligado a cambiar, y eso requiere la capacidad de sorprender, de contradecir la primera impresión de manera significativa y aun así creíble.

Como muchas de las técnicas que describo en este libro, las fuentes de los personajes deben verse como oportunidades, no como obligaciones. Al cabo del tiempo, puede que algunos métodos te resulten en general más fiables, más inteligentes o valiosos, pero trata de evitar la rutina sistemática. Para escribir es necesaria una búsqueda constante, incluso un abrazo de lo desconocido, lo extraño, lo incómodo, y la creatividad a veces solo empieza cuando abandonamos el territorio que nos es familiar.

La historia como fuente de los personajes

Los escritores extraen la inmensa mayoría de sus personajes de sus ideas para la historia, lo cual puede suponer un problema, ya que a menudo resultarán planos o bidimensionales: amas de casa endurecidas, policías

amargados, narcisistas románticos, buscavidas con una debilidad por los niños, el tipo de personaje al que se suele despreciar como mero títere de la trama.

Es probable que esos personajes cumplan una función y no que actúen como agentes independientes con necesidades, miedos, afectos y preocupaciones «ajenos a la historia». Los personajes no son engranajes en la máquina de tu narrativa; es mejor pensar en ellos como seres humanos a quienes le sucede la historia.

Fíjate en estos tres ejemplos de ideas para una historia:

> Un industrial japonés es invitado a una fiesta de cumpleaños en su honor en casa del vicepresidente de un país pequeño y pobre de América Latina. La única razón por la que el empresario, un entusiasta de la ópera, ha asistido es porque sus anfitriones han tenido la buena idea de invitar a su soprano favorita. Durante la fiesta, sin embargo, los guerrilleros asaltan la residencia, y el industrial y la soprano se convierten en las piezas clave de una prolongada toma de rehenes.
>
> Durante el sitio de Leningrado en la Segunda Guerra Mundial, un hambriento chico de diecisiete años es condenado a muerte por robar chocolate y coñac del cadáver de un paracaidista alemán. Su posible indulto llega en la forma de un reto imposible que le propone un coronel del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos: aliado con un carismático desertor, el joven tiene una semana para conseguir una docena de huevos para la tarta nupcial de la hija del coronel.
>
> Un detective empeñado en que nunca le vuelvan a engañar cae en la trampa de desvelar un falso caso de adulterio. Cuando trata de averiguar quién se la ha jugado descubre uno de los mayores escándalos de propiedad de terrenos en la historia de Estados Unidos y reencuentra su propia humanidad bajo la capa de arrogancia y cinismo en que la había sepultado.

Estas son, respectivamente, las ideas centrales de las novelas *Bel Canto*, de Ann Patchett, y *Ciudad de ladrones*, de David Benioff, y de la película *Chinatown.*

Tal como están aquí, son meros esquemas. Para llevarlos al siguiente nivel, se necesita una comprensión más profunda no solo de los personajes que se mencionan, sino también de los demás, los personajes aún desconocidos que se necesitan para que las historias cobren vida. Es así, de hecho, como se construyen las historias a partir de una idea central, con una lista y un análisis de las personas que pueblan su mundo.

Ann Patchett encontró inspiración para *Bel Canto* en la toma de rehenes de 1997 en la embajada de Japón en Lima (Perú), y aun así pocos libros en la historia reciente sirven con tal perfección de ejemplo de cómo una idea relativamente sencilla se expande hasta lograr un mundo plenamente desarrollado. El libro ofrece muchas recompensas: intriga en la situación, un entorno exótico, una escritura elegante, destreza en la narración, pero

quizá ninguna de ellas pueda competir con el amoroso análisis de los personajes que habitan sus páginas.

El industrial japonés, Katsumi Hosokawa, cobra vida por primera vez cuando recuerda otro cumpleaños suyo, el undécimo: sentado en la oscuridad junto a su padre, accedió a la pasión y a la extravagancia sensual de la ópera de la mano del *Rigoletto* de Verdi. Y el impacto de esa revelación, el amor para toda la vida que engendró, junto con su irremediable devoción por la soprano, Roxanne Coss, inspiran en este trabajador sin pretensiones la capacidad para el sacrificio heroico, lo cual sentimos a la vez como sorprendente e inevitable.

El trabajo de Hosokawa requiere un intérprete, y Patchett le envía a Gen Watanabe, el asistente desinteresado, rápido para ayudar a los demás, frustrado en sus propios deseos; habla una amplia gama de idiomas con disciplinada fluidez, aunque su sueco se limita «a los temas más oscuros», ya que lo aprendió viendo las películas de Ingmar Bergman.

Roxanne Coss, bajita y pelirroja, sube al escenario con toda la petulancia narcisista de una diva de matiné, agobiada por la irritante devoción de su maldita acompañante, convencida de que la guerrilla la liberará: deben hacerlo, ella es la soprano; pero a medida que pasa el tiempo su voz transforma la naturaleza misma de la vida en esa mansión con barricadas, no solo para sus compañeros cautivos, sino también para los guerrilleros, y ella aprende el verdadero valor de su talento, así como el de su corazón.

Podría continuar, pues la lista es larga, con cada personaje desarrollado con exquisito detalle, una riqueza de características que da fe de la negativa de la autora a dejarse apresar por su primera idea.

Ciudad de ladrones debe gran parte de su contexto y ambiente general a dos libros que relatan, de maneras muy diferentes, las terribles privaciones infligidas a los residentes de Leningrado durante el asedio alemán: *Los 900 días,* de Harrison Salisbury, y *Kaputt*, de Curzio Malaparte. Y aunque esas fuentes pueden haber ayudado en algo al autor con sus personajes, la precisión del detalle con la que captura a Lev, el desafortunado y temeroso chico de diecisiete años, y a su extravagante compañero, Kolya, obsesionado por el sexo y con ambiciones literarias, solo puede nacer del examen no ya de las circunstancias, sino de la naturaleza humana. El deseo desesperado de Lev de perder su virginidad, detectado al instante por Kolya, cuya obsesión por el bello sexo no tiene límites –y que no puede evitar dar consejos que no se le han pedido–, proporciona un contrapunto

cómico conmovedor a la singularidad fatal de su misión. La coqueta obsesión de Kolya por una novela desconocida que resulta ser el libro que él mismo está escribiendo, *El sabueso del patio,* le provee con delicadeza de la necesidad de aprobación por parte de Lev, lo que une a los dos jóvenes de una manera que la estricta obediencia a las exigencias del argumento nunca podría sugerir. Lo que es más importante, la temeridad de Kolya, expresada como una especie de despreocupada diversión, como si los horrores de la guerra no estuvieran sucediendo, inspira en Lev el valor cuya falta hasta entonces sentía y al que recurrirá en un momento crucial.

Una vez más, las fuentes solo ayudan hasta cierto punto, por muy ricas o exhaustivas que sean. La imaginación, la empatía y el cuidado no solo de los datos de la situación, sino también de los deseos, miedos y puntos fuertes de los personajes, son lo que en última instancia hace que la historia se parezca a la vida.

Robert Towne, que escribió el guión de *Chinatown,* basó su historia en el expolio del valle de Owens, un escándalo en el que los especuladores hicieron millones con el acueducto de 375 kilómetros que llevaba agua hasta los confines de Los Ángeles, mientras que los granjeros que vivían y trabajaban en la zona circundante quedaban arruinados y expulsados de sus tierras. Towne basó el personaje de Hollis Mulwray en William Mulholland, el ingeniero responsable no solo del acueducto, sino también de la presa de St. Francis, cuya rotura provocó la muerte de casi quinientas personas. La idea de utilizar el barrio chino como metáfora de lo inescrutable de la realidad se la inspiró a Towne un detective al que conoció, que trabajaba en esa parte de Los Ángeles y dijo algo que el guionista tomó prestado tal cual para la película: cuando le preguntó qué hacía en Chinatown, el detective contestó: «Lo menos posible», porque nunca nada era lo que parecía.

Todo eso ofrece una veta bastante rica de material para explotar, pero, si nos ponemos en el lugar de Towne, saber que necesitamos un detective cínico y unos despiadados expoliadores de tierras no nos sirve de mucho. No podemos pasar de la idea de la historia a Jake Gittes en un solo paso: hace falta imaginación para elaborar la afectación para escalar en sociedad («¡Maldito zapato Florsheim!»), la incansable autopromoción (el cortejo a la prensa hasta en el depósito de cadáveres), el trauma de la historia de fondo (la mujer a la que trató de ayudar en Chinatown, cuya muerte lo llevó a dejar la policía, con un temor perpetuo a no saber lo que está pasando).

Creamos esos detalles con un detenido trabajo del personaje, yendo más allá de la idea inicial de la historia para construir el mundo de ficción que necesita. Si desarrollamos el lugar de trabajo de Jake, obtenemos a sus socios, Duffy y Walsh, que reflejan, respectivamente, sus instintos más cínicos y compasivos. Si exploramos el pasado de Jake, descubrimos no solo a los detectives de la policía Lou Escobar y Loach –con los que Jake trabajó en Chinatown, uno desconfiado pero honesto, el otro suspicaz y petulante–, sino también a Evelyn Mulwray, la reencarnación de la mujer a la que Jake intentó salvar. Si volvemos nuestra atención hacia ella, descubrimos la sombra del incesto, que arraiga el mal en el corazón de la historia: la sensación de privilegio e impunidad implícitos de la que disfrutan los poderosos como su padre, Noah Cross.

Se dice a veces que la ficción de género, especialmente la policíaca, adolece de una pobre caracterización de personajes. Pero es que prácticamente todas las historias pertenecen a uno u otro género: historias de venganza, de aventuras, de despertar espiritual o de opciones morales, historias de amor, de guerra, del Oeste, sagas heroicas de pruebas y misiones, sagas familiares, novelas de caballería, comedias picarescas, dramas sociales, dramas históricos, terror, ciencia ficción, sátiras, biografías, *Bildungsroman,* y eso sin contar los posibles híbridos de estos temas.

Un género es solo un tipo de historia, con ciertas convenciones que se han establecido a lo largo de años, décadas, siglos. Le corresponde al escritor cumplir y al mismo tiempo elevarse sobre las expectativas que nacen de esas convenciones. Se requiere talento e imaginación para reinventar de manera significativa personajes y situaciones que se han repetido a lo largo de la historia en un cierto tipo de narración. ¿Cuántos espectadores de *Chinatown,* por ejemplo, ven a Edipo en la sombra de Jake Gittes? El problema no está en el género, sino en la fórmula, en ver las convenciones del género como si fueran restricciones en lugar de meras pautas, un fin en sí mismas en vez de posibilidades.

La clave está siempre en escapar de las restricciones de la historia dando a los personajes la libertad de sorprender, en salirse de la historia para que puedan vivirla en sus propios términos, sin dejar de respetar los temas centrales y los sucesos que la historia nos pide. Este equilibrio entre permitir que los personajes actúen como ellos quieran y, al mismo tiempo, conducirles hacia lo que el argumento necesita se consigue entendiendo

cómo y por qué los personajes encarnan por sí mismos los temas básicos de la trama y desean que esos eventos tengan lugar, pero sin limitarles solo a eso.

Personajes originados en el inconsciente

La escritora y profesora Alexandra Sokoloff anima a todos sus alumnos a llevar un diario de sus sueños: «Si no lo hacéis, estáis trabajando demasiado».

Envidio a los que tienen sueños intensos, o la capacidad de capturarlos con suficiente detalle antes de que se los trague el desagüe del olvido. A menudo mi experiencia de vida onírica se asemeja más bien a la siguiente anécdota del escritor e ilustrador infantil Maurice Sendak.

Cuando Sendak era pequeño, muchas veces tuvo que guardar cama por estar gravemente enfermo. Una vez que su padre estaba más preocupado que otras de que el niño pudiera morir, y con la esperanza de distraerlo de su sufrimiento, le dijo que si miraba por la ventana y no parpadeaba podría ver pasar a un ángel. Y si lo veía, entonces sería un niño muy afortunado.

Sendak se esforzó por mirar por la ventana durante cada vez más largos períodos de tiempo, pero siempre fracasaba antes de aguantar lo suficiente para ver a un ángel. Entonces, un día, con los ojos doloridos por la sequedad, lo vio: grande como un globo dirigible y brillante. No podía decir si era hombre o mujer, y el ángel no estaba mirándole a él, pero años después aún recordaba con claridad lo despacio que pasó por delante de su ventana.

Si mi vida onírica me ofrece materia para escribir ficción, entonces sí que me siento afortunado. Pero, como contaba en el capítulo anterior, lo que suelo hacer más es confiar en mi inconsciente no para que me muestre ángeles, sino para encontrar versiones un poco más complejas y detalladas de los personajes que tanto me costó construir en mis horas de vigilia.

Si tus sueños te dan lo que necesitas sería una estupidez rechazarlo. El problema parece el opuesto al que tratamos en la sección anterior, es decir, con una imagen que surge de los sueños, ¿dónde está la historia? En cierto sentido, las ideas iniciales para la historia y los sueños crean la necesidad de trabajar en direcciones opuestas. En el primer caso, debes desarrollar a los personajes más allá de los requisitos iniciales de la historia y la situación; en el segundo, has de ir más allá del impacto temático de la figura del sueño

para crear una cadena de acontecimientos impulsada por causas y efectos que cuente cómo evoluciona ese tema.

Tal vez el uso más singular de este tipo de material con el que yo me haya topado se da en un fino volumen de breves, extraños y asombrosos bocetos de personajes titulado *Tropismos,* de la novelista francesa Nathalie Sarraute. El término «tropismo» se refiere a la reacción de un organismo a un estímulo externo, como el calor o la luz. Sarraute basa sus bocetos en lo que la autora llama «movimientos» –situaciones dramáticas incipientes–, que ella piensa que acechan en todo momento en el límite de la conciencia, casi imperceptibles: luchas de poder, ruegos desesperados, promesas falsas, humillaciones. Estos cuadros de imágenes surgen ante la atención de Sarraute solo en momentos de reflexión silenciosa, del mismo modo en que las plantas se vuelven hacia la luz, y los percibe con la cualidad espectral de los sueños. Se pregunta si son una especie de modelo psicológico que se forjara en ella cuando era niña y observaba las interacciones a menudo incomprensibles entre los adultos de su entorno. Sea como fuere, reconoce en ellos la materia prima que desarrollará el resto de su vida como escritora.

Personajes originados en el arte o en la naturaleza

En una colina azotada por el viento vemos un árbol que, aunque retorcido, ha crecido inexorablemente a lo largo de los años, y sentimos una extraña familiaridad. Su lucha es reflejo de la nuestra. O vemos un halcón que se cierne sobre un prado y nos sentimos afines a la gracia de su vuelo y a la concentración con la que caza.

Cuando un escritor utiliza este sentido de personalización como inspiración para un personaje, la tentación es atribuir una personalidad fija a la impresión inicial, porque la imagen formada en la mente es en gran parte estática. El árbol y el halcón permanecen casi como están.

Para una caracterización más matizada, la primera impresión tiene que evolucionar. Deja que la imagen o inspiración original sea un punto de partida, no el punto final.

Lo mismo ocurre con las obras de arte: pinturas, fotografías, esculturas. Un ejercicio útil es abrir un libro de arte, por ejemplo, de Caravaggio o Vermeer, e imaginar que los «personajes» que estás viendo te visitan en tu habitación. ¿Cómo te afectan? ¿Qué dicen? ¿Qué es lo que quieren? Mejor aún, imagínalos peleando contigo, cantando a coro contigo, pidiéndote

dinero, asaltando tu refrigerador. Si quieres que te sirvan de inspiración, sáltate la forzada reverencia ante «el arte».

Muchas veces, cuando siento que no me estoy imaginando a un personaje con suficientes matices, o que no es lo bastante conmovedor, miro libros de fotografías, ya que tienen el tipo de cercanía poderosa y de sugerente profundidad que estoy buscando. La colección de Robert Frank *Los americanos,* en especial, es una obra a la que vuelvo una y otra vez. No son tanto las imágenes como su efecto en mi corazón y en mi pensamiento lo que es básico. Susan Meiselas también me ha servido de inspiración de este modo, lo mismo que Garry Winogrand y Consuelo Kanaga.

También reviso las noticias (en línea o no) en busca de imágenes convincentes (a veces que un rostro humano sea la inspiración más directa, sincera y conmovedora para un personaje es la pura verdad), y tengo un archivo de estas fotografías para uso futuro, para cuando siento la necesidad de asentarme y arraigar mi trabajo sobre un personaje en algo concreto. Y una vez más, la imagen es solo el principio.

A veces es más útil la música como inspiración para crear personajes, porque la mayoría de las obras musicales engendran más de un estado de ánimo, y también avanzan en el tiempo, con lo que sugieren la misma movilidad y capacidad de cambio que tienen las personas.

En mi novela *Do They Know I'm Running?* utilicé una pieza para piano de Gabriel Fauré, elegíaca pero con ritmo, para ayudarme a capturar el lado amable y nostálgico de un camionero salvadoreño llamado Faustino. No lo incluí en la biografía del personaje: Faustino no distinguiría a Fauré del perro de su casa. Más bien, era precisamente el contraste entre la música y la primera impresión antipática que yo había tenido de él lo que hacía que la pieza me resultara útil. La melodía aisló para mí de manera impresionista el aspecto más amable, más cariñoso e introspectivo de su personalidad, la cara que no mostraba a casi nadie, ya que era muy distinta de lo que la gente esperaba de él.

Al final, ya usemos el arte, la naturaleza, la música, las cartas del Tarot, la astrología, los eneagramas, los arquetipos de Jung, los cuatro elementos de la Antigüedad o cualquier otra fuente no humana para inspirar la creación de un personaje, lo importante es recordar que, aunque todo se puede personificar, hemos de conservar el sentido de su potencial ilimitado, para que en su comportamiento se mantenga el elemento necesario de libertad y sorpresa que lo hace convincente.

Personajes basados en personas reales

La fuente de personajes más obvia e inmediata es tu propia vida: ¿dónde encontrar mejor inspiración para personajes realistas y tridimensionales que en los que te rodean?

Pero ten cuidado: sabemos mucho de quienes están en nuestra vida, pero no todo, y por eso las personas reales suponen una fuente excelente pero no siempre perfecta para la creación de personajes.

No tenemos acceso a la vida interior de los demás, por muy bien que creamos que les entendemos. La mejor fuente para comprender la vida interior es uno mismo, con una mención especial para novelas y memorias, en la medida en que nos creamos lo que en ellas se ha escrito.

Sin embargo, confiar tan solo en uno mismo para obtener una visión clara del comportamiento no es un camino nada seguro. Solo los *bodhisattvas* de entre nosotros no caen en la trampa de engañarse a sí mismos, y aun sobre ellos tengo mis dudas.

Solemos pensar que somos más valientes, más sinceros, más atractivos, más populares de lo que resultaría juzgándonos con objetividad. Con más frecuencia de la que admitimos actuamos al mismo tiempo por distintos motivos, y rara vez reconocemos en nuestra generosidad, por ejemplo, la mancha de la vanidad, la autocomplacencia o la necesidad de agradar.

No toda esta negación de uno mismo es intencionada. Una parte muy grande de nuestro comportamiento –algunos creen que hasta el 90 por ciento– es inconsciente, tema que trataremos aquí a menudo. Nos gusta pensar que somos expertos aurigas que llevan las riendas de sus caballos, pero la verdad es que nos parecemos más a un niño montado en un elefante, o a un pequeño polizón en un transatlántico.[3]

Puede que descubramos que de algún modo conocemos a nuestros personajes mejor que a nadie del mundo que llamamos real, incluidos nosotros mismos. De hecho, el atractivo de la narrativa quizá resida, al menos en parte, en que nos brinda esa ilusoria y confiada clarividencia del comportamiento. Ojalá actuara la gente en la vida de manera tan comprensible como lo hace el personaje en las películas o en los libros.

Pero eso es un bulo. Si conocemos mejor la vida interior de nuestros personajes que la de quienes nos rodean, o incluso mejor que la nuestra, no es porque personas y personajes sean diferentes sin remedio. La sencilla razón, más bien, es que dedicamos más tiempo y energía a entender a nuestros personajes que a nuestros amigos, parientes, vecinos y enemigos.

Quizá es una pena. Pero es que a lo mejor nuestros personajes son más interesantes.

De todos modos, no confundas una gran cantidad de información con el conocimiento completo. Si conoces a un personaje del todo es como si lo hubieras congelado en el tiempo, y esa es otra lección que podemos sacar de las personas que conocemos. Por mucho que intentemos limitarlas a lo que sabemos de ellas, por sistema suelen traspasar esos límites y nos sorprenden. Y eso mismo tiene que pasar con nuestros personajes.

Revisa la siguiente lista. Piensa en qué persona de tu vida encaja en cada descripción: apunta su nombre, concéntrate en ella, recuerda algunos detalles de su vida, su aspecto físico, el efecto que tuvo en ti y cualquier otra cosa que creas que sería importante si tuvieras que describirla a alguien que no la conociera.

Presta especial atención, primero, a los detalles que para ti sean fundamentales, y luego a los que te sorprendan o intriguen.

Trata de recordar un hecho especial o decisivo relacionado contigo y con esa persona:

(a) Un miembro de tu familia al que te sientas muy cercano.

(b) Un miembro de tu familia del que te has alejado o que te disgusta especialmente.

(c) Un extraño cuyo camino se cruzó con el tuyo la semana pasada.

(d) Alguien a quien conoces en persona y admiras.

(e) Alguien a quien conoces en persona y temes.

(f) El amor que se te escapó.

(g) El amor que preferirías que se te hubiera escapado.

(h) Tu primer amor.

(i) Tu amor más grande.

(j) Tu pesadilla o amenaza constante de la infancia.

(k) Tu pesadilla o amenaza constante ya de adulto.

(l) La persona más irritante de tu infancia.

(m) La persona más irritante de tu vida actual.

(n) Tu vecino preferido.

(o) El vecino que menos te guste.

(p) Tu compañero de trabajo favorito.

(q) El compañero de trabajo que menos te guste.

(r) Tu cartero, o cualquier persona con la que tengas contacto a diario por razones laborales o comerciales.

(s) Una persona mayor que te haya influido o inspirado.

(t) Un niño que te encante.

(u) Alguien que te guste y atraiga en secreto.

(v) Alguien a quien creas que le gustas y atraes en secreto.

(w) Alguien que haya creído en ti.

(x) Alguien que pensara que nunca llegarías a nada.

(y) Alguien a quien envidias.

(z) Alguien cuya vida nunca cambiarías por la tuya.

Lo primero y lo más importante que esta tarea te puede inspirar es una conexión emocional más profunda y precisa con quienes habitan tu memoria. Tómate un momento para sentir por completo ese impacto emocional y encontrar su sentido: es tanto lo que olvidamos entre las exigencias inevitables y caóticas de la vida cotidiana. Con este ejercicio intentamos rescatar del abandono lo que hemos olvidado, pero no perdido.

También puede servirte pensar en distintas épocas de tu vida y hacerte esas preguntas para cada una de ellas. Alguien que creyó en ti cuando estabas en la escuela primaria es un personaje excelente; pero también lo es quien creyera en ti cuando cumpliste veinte años o en tu madurez.

Una vez hecho esto, busca alguna conexión entre esas personas, por ejemplo: yo me di cuenta de que mi pesadilla de la infancia era mi hermano mayor, que era un perfeccionista y siempre se metía conmigo por ser irreflexivo y descuidado. Mi pesadilla de adulto es una vecina que es (vaya, mira por dónde) irreflexiva y descuidada.

Es importante saber estas cosas de uno mismo, porque nos dan pistas de nuestras tendencias y límites emocionales, y también de nuestras contradicciones. Nos ofrecen un marco para las decisiones que tomemos sobre los personajes y nos muestran cómo ampliar nuestro horizonte emocional.

Escribir esa lista también nos da un elenco de personajes mayor del que antes podríamos haber sabido que teníamos. A veces, sin querer, podemos caer en el mismo rollo y escribir variaciones sobre un mismo personaje una y otra vez: el padre autoritario, el amante necesitado, el mentiroso

insufrible. Cuando se acercaba al final de su vida, John Updike escribió un poema titulado «Peggy Lutz, Fred Muth», en el que agradecía a sus amigos y compañeros de la infancia «por proporcionar una cantidad suficiente de tipos humanos» (la guapa, el abusón, el gordito, etcétera), «todo lo que un escritor necesita».

Aunque la lista anterior nos haga sobre todo fijarnos en personas que nos han dejado huella, no hay que olvidar a aquellos que se han hecho sitio en el segundo plano psicológico, los vecinos y los compañeros de clase, sobre todo. Pasamos gran parte de nuestra infancia con ellos, tuvieron un impacto emocional y psicológico clave en nosotros, aunque no prestáramos mucha atención, y seguro que los recordamos con más viveza de lo que creíamos: la chica mayor a la que admirábamos pero con la que no nos atrevimos a hablar, aquel anciano vecino tan reservado, la chica rebelde en la escuela, la mejor amiga de la rebelde, el silencioso, el payaso de la clase, etcétera. Enseguida nos damos cuenta de que llevamos todo un mundo dentro, que espera que lo exploremos.

Además, aunque lo anterior se refiera a personas con quienes tienes cierta familiaridad real, no descuides la inspiración que puede venir de los extraños. La actriz teatral Sarah Jones patrulla las calles de Nueva York en busca de gente que la intrigue y escucha sus conversaciones a escondidas, para así alimentar su imaginación e inspirarse con nuevos retratos e ideas narrativas para sus monólogos. En algún lugar de tu mundo: un café, una iglesia, un supermercado, una boutique, la oficina de asistencia social, el club náutico, la gente a la que observar es particularmente rica en lugares extraños e intrigantes. Ve allí. Observa. Escucha.

Por último, que no te preocupe que tu vida haya sido demasiado convencional o carente de acontecimientos para proporcionarte el tipo de personajes que interesaría a los lectores. Esto supondría una falta de imaginación o de empatía o de perspicacia, no una falta de experiencia. Como señala George Eliot en *Adam Bede:*

> La manera en que he llegado a la conclusión de que la naturaleza humana es digna de amor, la forma en que he aprendido algo de su profundo sufrimiento, de sus sublimes misterios, ha sido viviendo mucho tiempo entre gente más o menos ordinaria o vulgar.

Es un tema al que Eliot volvió a menudo: que los personajes que habitaban su mundo de ficción, que reflejaban el mundo de su tiempo, eran dignos no solo de su respeto o incluso admiración, sino también de su amor. Así dicen las palabras finales de *Middlemarch:*

> El creciente bien del mundo depende en parte de acciones que la Historia no registra; y que las cosas no vayan tan mal para ti y para mí como podrían haber ido se debe en mucho a la cantidad de personas que vivieron con honradez una vida oscura y descansan en tumbas que nadie visita.

Personajes de origen mixto

Las fuentes del personaje de las que acabamos de hablar no son excluyentes entre sí. Combinar en un personaje elementos derivados de una fuente (una pieza de música o una fotografía) con los de otra (una persona real) y luego añadir algunos toques finales de la propia imaginación puede generar un conjunto superior a la suma de sus partes.

Tales personajes son útiles (y recomendables) en especial si su materia prima se ha tomado de personas reales, ya que así se impide que nadie sienta que le señalan, le utilizan, le caricaturizan ni se burlan de él. (Dicho lo cual, uno de los misterios de la escritura de ficción es que la gente rara vez se reconoce en las novelas, por muy descarado que sea el retrato.)

La posible trampa en los personajes mixtos la encontramos si tratamos de entrelazar detalles sin darnos cuenta de que en combinación resultan poco convincentes. Con demasiada frecuencia vemos el resultado en películas de acción en que un nombre de mujer se las ve y se las desea en un papel claramente masculino, sin que se haya pensado en los miles de mujeres que trabajan en la policía o en el ejército y que podrían proporcionar un modelo del mundo real para el personaje. En vez de eso, obtenemos el equivalente de un hombre encorsetado en el vestido de una mujer atractiva.

Hay otro ejemplo al que podríamos llamar el de la bella reticente. No se pueden combinar alegremente los rasgos de alguien físicamente deslumbrante, y que por lo tanto se maneja en el mundo con facilidad, con los de una persona poco atractiva, que sentirá en muchas situaciones la inseguridad que conlleva que te pasen por alto, que te ignoren e incluso te rehúyan. Los patitos feos se convierten en cisnes, pero sin una explicación clara de cómo y cuándo tuvo lugar la transformación, y de la manera en que ella ha lidiado con las distintas respuestas que provoca en la gente, todo lo que tienes es un truco publicitario.

Otro ejemplo: supongamos que conoces a un sacerdote con los pies en la tierra y a un veterano de guerra condecorado, y que quieres combinarlos en un capellán del ejército. Tendrás que preguntarte qué parte de la personalidad del veterano se ha formado por su experiencia directa de la culpa y la satisfacción de haber matado en combate. Quítale esa experiencia a tu veterano: ¿se parece en algo a la persona que era? ¿Se pierde algo

fundamental de él al eliminar esa parte? Del mismo modo, tienes que preguntarte cuánto de la sensatez de tu sacerdote tiene que ver con no haber sido nunca testigo directo de la carnicería a menudo indiscriminada de la batalla. Ponlo en medio de un tiroteo: ¿sigue siendo el mismo tipo agradable? Y si lo es, ¿lo respetarán los soldados a los que atienda?

No quiero en absoluto sugerir que tales híbridos no deban intentarse, todo lo contrario. Pueden conducir a personajes fascinantes que cobren vida precisamente por sus contradicciones, y esos son los que acaban pareciendo más reales en la página. Pero uno no crea una combinación convincente solo juntando a la fuerza rasgos opuestos, a la espera de que tarde o temprano una frase bien elegida haga que la mezcla cuaje.

Para ser convincente, un personaje compuesto requiere especial atención a las experiencias formativas que le han moldeado. En los próximos capítulos exploraremos el modo de comprender ese proceso.

Ejercicios

1. Toma un argumento básico con el que estés trabajando en este momento. Reúne a los personajes que necesitas para que la historia funcione. ¿Qué sabes de ellos? ¿Hay algo que esté muy claro que aún les falta? ¿Nombres, edades, aspecto físico, datos de su familia de origen, su tipo de trabajo, miedos, amores, odios, deseos? ¿Qué más necesitas saber de ellos para que funcione la historia? ¿Qué información te parece irrelevante?
2. Reserva un rato para ti mismo en un lugar tranquilo, sin que te interrumpan. Deja que las preocupaciones cotidianas se acallen y se desvanezcan en un segundo plano. Espera a que se forme en tu imaginación una escena o un personaje, como si fuera un sueño. Si solo ves una imagen, trata de guiarla para que de algún modo entre en acción. Si ves una escena, síguela hasta que llegue a una plausible conclusión. Escribe lo que has observado. Presta especial atención al escenario: ¿lo reconoces? ¿Cómo? Fíjate también en las relaciones de poder entre los que participan en la escena, y en su tono emocional. ¿Te ha conmovido la escena de manera significativa? Si no, ¿qué podrías aportar conscientemente que la haga más emocionante?
3. Abre un libro de pintura o fotografía y elige a una de las personas que figuran en las láminas. Pon a ese personaje en una escena en la que

estés trabajando, cuanto menos «artística» mejor. ¿Qué sucede? ¿Cómo reaccionan los demás personajes? ¿Qué parte de la escena gana o pierde interés? ¿Qué parte lo mantiene? Si la inclusión resulta forzada, ¿qué podrías cambiar o añadir para que sea más natural?

4. Selecciona una obra musical que te guste y deja que forme en ti la imagen mental de un personaje, o úsala como un toque de énfasis o de contraste para un personaje en el que estás trabajando. Coloca a ese personaje, nuevo o modificado, en una escena que estés escribiendo. Otra vez: ¿qué sucede? ¿Cómo reaccionan los demás personajes? ¿Qué parte de la escena gana o pierde interés? ¿Qué parte lo mantiene?
5. Compara a los personajes que has creado para los dos ejercicios anteriores. ¿Con cuál de sus fuentes, música o imagen gráfica, te ha sido más fácil trabajar? ¿Cuál ha resultado más vívida o más útil? ¿Por qué?
6. Selecciona al menos cinco de las personas de la lista de la sección «Personajes basados en personas reales» y haz lo que indica el texto: piensa en qué persona de tu vida encaja en cada descripción, apunta su nombre, concéntrate en ella. Describe los detalles que para ti sean fundamentales, y luego los que te sorprendan. Trata de recordar un hecho especial o decisivo relacionado contigo y con esa persona. Tómate un momento para sentir por completo ese impacto emocional y encontrar su sentido.
7. Identifica a tres personas de tu pasado que no estén en la lista y escribe un breve párrafo sobre su vida. ¿Qué hace que te acuerdes de ellas?
8. Escoge a uno de los personajes esbozados en los ejercicios 6 y 7 y piensa en cómo usarlo en una obra que estés escribiendo. ¿Hace que mejore o que empeore la obra? Y en ambos casos: ¿por qué?
9. Toma a dos o, si te sientes ambicioso, tres de los personajes formados en los ejercicios anteriores y haz con ellos un personaje compuesto. ¿Este nuevo personaje te ofrece posibilidades de conducta y conflicto que no estaban en ninguno de aquellos en los que se basa? ¿Hay algo en el personaje que desentone, sea por haber combinado rasgos incompatibles o porque necesites estudiar más a fondo y con mayor detalle sus antecedentes o su vida interior para que encaje con más naturalidad, de modo más creíble?

Capítulo 3. La vida examinada: el uso de la experiencia personal como vínculo intuitivo con el personaje

Como señaló Antón Chéjov con acierto: «Todo lo que sé de la naturaleza humana lo he aprendido de mí mismo». Y sin embargo quizá no haya consejo más inútil y agobiante que el de «escribir lo que sabes», de lo cual era consciente Eudora Welty cuando sabiamente respondía: «Escribe lo que no sabes de lo que sabes».

Los escritores tenemos solo cuatro herramientas: investigación, experiencia, empatía e imaginación. Por suerte, con ellas podemos construir mundos enteros.

En el capítulo anterior señalaba que la mejor fuente para conocer la vida interior es uno mismo. También me he referido varias veces al compromiso intuitivo con tus personajes. En este capítulo sugiero una manera de combinar esas dos ideas, de detectar en tu vida hechos de importancia emocional para afinar tu intuición y así comprender y abordar mejor a tus personajes.

La mera información no nos ofrece una comprensión significativa de la vida de los que habitan nuestra ficción. La información es una cosa bastante seca, inerte y mareante. Nos hace falta un modo de entenderlos que esté arraigado en imágenes vivas, la sensación de conexión mental, un vínculo imaginativo y emocional entre nuestros recuerdos y la vida interior del personaje.

No lo lograremos sin una comprensión profunda e individualizada de nuestras propias heridas, remordimientos, consuelos, alegrías. Este conocimiento de uno mismo crea el lenguaje para comunicarnos con nuestros personajes. Las palabras no nos servirán. Tenemos que ir más allá, a los rincones oscuros de la memoria, al desorden de las emociones, a las vetas en bruto del deseo y el miedo y el orgullo y la vergüenza que laten bajo la piel de lo cotidiano.

En este capítulo exploramos cómo explotar esas vetas, para traducir lo que emerja en nuestros personajes. En teatro se llama «personalización», y supone hacer que la propia memoria emocional y sensorial se manifieste en la representación.

Las carencias de tal técnica surgen por sí solas bastante rápido. ¿De qué sirven mis recuerdos y experiencias cuando la vida del personaje parece tan

diferente de la mía? Por ejemplo, si intento reflejar la vida de un huérfano con el síndrome de Tourette –*Huérfanos de Brooklyn*–, la de un soldado confederado herido que lucha por llegar a casa –*Monte Frío*–, la de un pilluelo callejero de Bombay –*Slumdog Millionaire*– o la de un papa corrupto del Renacimiento –*Los Borgia.*

Como se deduce incluso de una lista tan corta, la escritura, por su misma naturaleza, nos exige explorar lo desconocido. Los hombres deben escribir sobre las mujeres y viceversa, los cultos deben ser capaces de retratar a los ignorantes, los tímidos deben mostrar con convicción a los atrevidos, etcétera. La idea es construir un puente entre lo que sabes y lo que no, aunque es verdad que no siempre está del todo claro por dónde empezar.

Hace unos años la gran actriz y profesora Stella Adler, en un seminario de fin de semana sobre análisis de la escena, gritó desde su asiento a una joven actriz que se empeñaba en interpretar con vehemencia y agresividad un monólogo de la *María Estuardo* de Schiller: «¡No pierdas los papeles! ¡Eres una reina!».

La actriz estaba «plantándole cara» a Isabel, su rival por el trono, y cometiendo el error de interpretar a María, reina de Escocia, sobre todo desde su propia experiencia, con la esperanza de que las palabras de Schiller hiciesen el resto.

El primer paso para resolver el problema era tan fácil como darse cuenta de que una reina asume su poder; no necesita desafiar a nadie para que su palabra se escuche, porque la pena por desobedecerla es inherente a su corona. Tan sencilla idea abrió como un resorte la puerta a una encarnación más completa del papel.

Por eso es tan necesaria la investigación para construir un puente creativo entre lo que se sabe y lo que no. Para cualquier lugar, época o grupo de personas diferentes de los nuestros, tenemos que estudiar las relaciones sociales (con especial atención a quién tiene poder y quién no), las máximas de conducta (para comprender la experiencia moral) y los detalles físicos de la vida diaria (comida, trabajo, ocio, higiene, clima) en ese mundo. Solo entonces podremos abrir las puertas de la empatía y la imaginación para compartir intuitivamente la sensualidad y las emociones de los personajes que lo habitan.

No deberíamos –ni podríamos, la verdad– dejar atrás nuestros sentimientos cuando exploramos lo que nos es ajeno. Más bien debemos dejar que el estudio nos guíe hasta el punto en que nuestra experiencia se

cruce con la del mundo ficticio, y a partir de ahí construir con la imaginación. La clave está en tratar con respeto tanto lo que tenemos en común con nuestros personajes como lo que no. Y para eso debemos conocernos bien *a nosotros mismos,* lo cual significa comprender los momentos decisivos de nuestra propia vida.

La exploración detallada de nuestra vida interior también mitiga la tendencia a ser literario en vez de abierto y sincero. Cualquier profesor de escritura te dirá que gran parte de lo que pasa por su escritorio consiste en el uso de palabras para llenar el vacío donde faltan un pensamiento, una emoción o una observación auténtica. Sin explorar tu vida interior, no es ya que sea imposible un trabajo significativo con el personaje, es que además no puedes desarrollar tu voz. Tendrás en cambio un estilo peculiar que no se apoya en nada genuino. (Incluso los escritores consumados pueden caer en ello. Djuna Barnes, en sus pasajes más oscuros, pasa de lo meramente evocador a lo impenetrable, temerosa del sentimiento con tal ansiedad que con demasiada frecuencia una frase estilizada y florida sustituye a cualquier cosa que el lector pueda reconocer como una emoción humana.)

Los episodios emocionales más importantes que has de examinar en la vida de un personaje, y por lo tanto en la tuya, son:

(a) El momento de más miedo.

(b) El momento de más valentía.

(c) El momento de mayor tristeza.

(d) El momento de mayor alegría.

(e) El momento de más honda vergüenza.

(f) El momento de culpa más grave.

(g) El momento más liberador de perdón.

(h) El momento de mayor orgullo.

(i) El mayor éxito (que quizá no coincida con el mayor orgullo).

(j) El peor error.

(k) Los momentos más señalados de ternura.

(l) El episodio más terrible de violencia.

(m) El episodio amoroso más trascendente.

(n) El momento de mayor peligro.

(o) La enfermedad más grave.

(p) La primera experiencia relacionada con la muerte.

(q) La experiencia más inquietante relacionada con la muerte.

(r) La pérdida más devastadora, distinta de la muerte.

No te compliques mucho con los superlativos: «el mayor», «el de más», etcétera. Deja que los momentos que surjan por sí solos lo hagan por completo, sea uno o varios o decenas de ellos. Examínalos con honradez y sin juzgarlos. Es fácil ser impreciso o evasivo, cómodo y contraproducente. Sé específico hasta en cómo ibas vestido, cómo iban vestidos los demás, dónde estabas, qué hora era. El diablo, según dicen, está en los detalles, solo que en este caso el diablo es tu amigo.

Estos episodios concretos son reveladores precisamente porque nos desenmascaran. Ante un golpe repentino de pura emoción, la máscara del ego se nos cae, aunque solo sea un momento. Despojados de toda apariencia de control o de poder, nos vemos obligados a enfrentarnos a una parte de nosotros mismos que solemos evitar o nos esforzamos por ocultar, para bien o para mal. Pasamos de ser criaturas de costumbres a meras criaturas. Cómo manejemos esa debilidad –hasta qué punto nos desarma, cuánto tardamos en recuperar la tranquilidad, si huimos o luchamos o pactamos la vuelta a nuestro estado normal– dirá más de nosotros de lo que a menudo nos atrevemos a admitir. Si no se revela nuestra «verdadera naturaleza», sí lo hace al menos una parte de ella más cruda, menos astuta y premeditada. Sobre tales revelaciones se construyen las historias.

He aquí algunas otras «pistas» de momentos emocionales significativos:

(a) La primera vez como adulto que le dijiste a alguien que le querías.

(b) Una ocasión en que dijeras: «Te quiero», y luego prefirieras no haberlo hecho.

(c) Un momento en que te hayan pegado o golpeado.

(d) Una vez que golpeaste o pegaste a otra persona.

(e) El momento más especial con uno de tus hijos/hermanos/padres.

(f) El momento más especial con un extraño.

(g) «Para, por favor: tengo miedo.»

(h) «No me hagas daño.»

(i) «¡Dame eso!»

(j) «Lo voy a contar todo.»

(k) «Haz lo que te han mandado.»

(l) «No me puedo creer lo que acabo de hacer.»

(m) «Me dan ganas de matarte.»

(n) «No soy ese tipo de persona» (o: «No puedes pedirme que haga eso»).

(o) «Creía que me querías.»

(p) «Haga lo que haga, nunca estará bastante bien.»

De nuevo, es importante ser lo más específico posible para desarrollar estas escenas de ti mismo. No juzgues, ni te apartes de las que incluyan recuerdos desagradables. Por el contrario, busca las del conflicto más intenso que se pueda, ya que serán las que más se presten a tu escritura. Puede sonar insensible o incluso facilón, pero los artistas nunca deberían lamentarse de sus desgracias. El sufrimiento es un regalo: el veneno está en la autocompasión.

Igual que en la lista de personas reales del capítulo anterior, no te limites a las ocasiones que aquí te he sugerido. Seguro que empezarás a pensar en otros episodios de tu vida que has comprobado que fueron dolorosos, estimulantes, intensos. Aprovéchalos. Agradécelos.

Cuando ya hayas juntado un grupo de escenas, puede que detectes un tema común entre algunas o incluso muchas de ellas: la violencia a manos de la autoridad, por ejemplo; o la necesidad de llamar la atención de los adultos indiferentes o incluso de aplacar a los hostiles; la sensación de ser siempre el segundo (o el tercero, o el último). Esa unidad temática puede ser el hilo conductor que convierta esas escenas aisladas en una historia.

Del mismo modo, puedes conectar dos escenas opuestas en su carga emocional: un episodio de una vergüenza horrible seguido de un momento de redentora satisfacción, o una alegría imponente y un accidente terrible del que conserves cicatrices de culpabilidad. Así, las escenas que has imaginado se convierten en jornadas de un viaje, en puntos que trazan un arco, ya no son fragmentos inconexos, y entenderlo es útil no solo para tus personajes, sino también para ti mismo.[4]

Por supuesto no pasamos de la vergüenza al orgullo, del miedo al valor, de la tristeza a la alegría deslizándonos sin que se note ni sin esfuerzo. Nuestros dolores, pesares, despistes y errores nos deforman, desfiguran nuestro espíritu, nuestro corazón y nuestra conciencia. Nos hacemos frágiles, nos ponemos a la defensiva, nos equivocamos, caemos en la falsedad. Sin saberlo, perseguimos a los fantasmas de nuestro pasado por el laberinto de los días.

Nuestras peleas con un hermano favorecido por el amor de nuestro padre o madre nos inspiran el hábito de buscar amantes casados, reviviendo así una y otra vez el concurso diario para ganar la aprobación y la cercanía. Esta vez estamos seguros: nos elegirán a nosotros.

La extravagancia narcisista de tu madre puede despertar en ti la necesidad desesperada de que alguien te cuide y te acepte, dándose la ironía de que lo buscarás en amantes tan poco disponibles como ella.

Cuidar a un ser querido que padece una larga y dolorosa agonía genera la necesidad de intensidad emocional, una crisis diaria de amor profundo, que el cariño sencillo, amable y tolerante ya no puede aliviar.

La vida se puede convertir en una especie de sonambulismo moral y emocional, y a menudo es necesaria una pérdida devastadora, una tragedia o una crisis para sacarnos de golpe de tal comportamiento, con el que hemos llegado a identificarnos. Este momento crucial de revelación será uno de los principales de nuestra vida y dará lugar a las decisiones que nos dirijan a la transformación.

Cualquiera que haya dado un paso decisivo en su terapia, o a quien se le haya requerido que haga un «sincero y minucioso examen de conciencia», como los que siguen el programa de doce pasos[5], conoce este tipo de escrutinio propio. Y los escritores también deben conocerlo.

Esas crisis reveladoras y esos momentos decisivos constituyen las piedras angulares de lo dramático. Pueden tomar la forma de noche oscura del alma, de un repentino y aterrador sentimiento de ¿Qué es lo que he hecho? o de aceptación de uno mismo con todos sus defectos, ganada a pulso. No podemos pretender mostrarlos bien en nuestros personajes sin entenderlos primero en nuestra vida.

Vuelve a esos momentos de fracaso y vergüenza y culpa y pérdida que has explorado, no solo para dar cuerpo a las escenas que evoquen esas emociones, sino para reflexionar sobre cómo te transformaron ese miedo, esa vergüenza, ese fracaso o esa pérdida, cómo te hicieron asustadizo, desconfiado, obsesivo, descarado.

Luego busca en tu vida los momentos en que has luchado con esos defectos, en que los has enfrentado con sinceridad y has tomado la difícil decisión de buscar otro camino hacia el éxito, la felicidad o la aceptación.

Identifica a las personas que te inspiraron u obligaron a reconocer quién eras y lo que estabas haciendo. Mientras lo pones en palabras en la página,

esos momentos, esas personas te llevarán al territorio psicológico, moral y emocional en el que está tu verdad. Instálate en él. Escribe desde ahí.

Recuerda, no te desanimes si parece que en tu vida no haya pasado hasta ahora nada interesante. Muchos escritores han tenido una vida tranquila, lo que les ha servido para emplear mejor su energía explorando su imaginación. Es mucho más útil desarrollar una percepción aguda y objetiva de la propia vida emocional que salir en busca de desventuras para reunir material.

Dicho lo cual, tampoco es pequeño el número de grandes escritores que han sido periodistas, que han viajado mucho o han tenido profesiones exigentes que les han proporcionado una amplia experiencia e intuición. Los riesgos que se corren en la vida se reflejan en los que se corren en la escritura, y para escribir es necesario estar dispuesto a correr muchos riesgos.

No te apartes de una posible vida aventurera, pero no pienses que solo con eso te vas a convertir en escritor. La escritura sucede siempre en un solo lugar: en el asiento de la silla, y eso es tan cierto para Flannery O'Connor como para Paul Theroux.

Ejercicios

1. Elige cinco de los episodios o pistas de las dos listas de este capítulo y haz un esquema de las escenas que te sugieran. ¿Encuentras un hilo temático que las una? ¿Cuál es?
2. Piensa en tres nuevos episodios o pistas propias que te sugieran escenas con un importante contenido emocional.
3. Piensa en cómo usar alguna de las escenas que has creado en los ejercicios 1 o 2 en una obra en la que estés trabajando. ¿Hace que mejore o que empeore la obra? Y en ambos casos: ¿por qué?
4. Busca un momento de tu vida en el que hayas tenido que enfrentarte a tu propia conducta equivocada, injusta o dañina. Piensa en la reflexión que siguió, en cómo cambió tu modo de actuar o incluso la dirección que tomó el resto de tu vida. Haz que uno de los personajes de la escena que has reescrito para el ejercicio 3 haga una reflexión parecida. ¿En qué cambia la escena? ¿Qué decisión toma el personaje

tras reflexionar? ¿Cómo cambia su conducta? Y si no cambia, ¿por qué?

Segunda parte. Desarrollo del personaje

Capítulo 4. Cinco piedras angulares de la caracterización dramática

Imagínate a una mujer en un supermercado a las diez de la mañana vestida con traje de noche: un vestido de cóctel, una chaquetilla corta, guantes largos, un collar de perlas, zapatos de charol. Su maquillaje es sutil y de buen gusto, su cabello está cuidadosamente peinado. Intenta alcanzar una lata de melocotones de un estante alto, esforzándose, pero no consigue cogerla. Busca a su alrededor y no ve a nadie que pueda ofrecerle ayuda, mira una vez más a los desesperantes melocotones y de repente se sube la falda, apoya la punta del zapato en un estante inferior y comienza a escalar como si se tratara de una pendiente rocosa. Con la lengua entre los dientes, llegando lo más lejos que puede, tantea con los dedos y acaba por empujar una de las latas, que se tambalea y luego cae, acompañada de unas cuantas más. Entonces salta otra vez al suelo y protege su cabeza de la avalancha. Puede que se haya hecho daño, pero antes de que nadie se le acerque se pone muy despacio de rodillas, coge dos de las latas, las estrecha contra su pecho y comienza a sollozar en voz baja.

No hay una descripción del aspecto de esa mujer que no sea la de lo que lleva puesto. Suponemos que es baja, pero su edad, raza, peso, estatura, etcétera, no se mencionan. Aun así, es poco probable que cualquiera que lea el párrafo anterior no se forme una imagen mental definida de ella.

¿Qué es lo más importante para que sean posibles la visualización y la presencia, lo que hace que la representación sea convincente?

- El personaje *quiere o necesita algo.*
- Encuentra *dificultades para obtener lo que necesita o quiere,* y traza *un plan para vencerlas.*
- Hay en su aspecto una aparente *contradicción:* está vestida de noche en un supermercado a media mañana.
- Sucede algo inesperado («comete un error»), que la hace *vulnerable.* (Es posible incluso que se haya hecho daño, lo que refuerza esta impresión.)

- Sus sollozos sugieren que hay algo en su situación que no se aprecia a simple vista: *un secreto.*

Más que cualquier otra de las circunstancias que se abordan en este libro, estas cinco condiciones son la clave de todo personaje convincente.

Eso no significa que hayamos descubierto la fórmula mágica secreta, ni que aplicando sistemáticamente esta lista, como el buen estudiante que sin duda eres, hayas hecho ya todo lo necesario para que el personaje salte de la página. No se pueden armar personajes a partir de detalles al azar, por muy inteligentes o interesantes que sean. Es una receta para una idea, no para un personaje.

Para bien o para mal, el arte sigue siendo en gran parte un camino de prueba y error, o, como advertía Hemingway: «No hay una gran escritura, solo una gran reescritura». La caracterización requiere un constante vaivén entre los hechos exteriores de la historia y la vida interior del personaje. Por eso has de afinar tu perspicacia, hacer las preguntas correctas y no eludir las respuestas, y aprender a escucharte a ti mismo cuando, desde el fondo de tu pensamiento, una voz repite: *No. Todavía no. Hazlo mejor.*

Aun así, esas cinco condiciones pueden servir de piedra de toque para tu trabajo. Ya sea al concebir al personaje, al escribir los primeros borradores o al pulir una versión posterior, puedes preguntarte, cuando valores al personaje, si falta o necesita más desarrollo alguna de esas cinco cualidades. Si es así, piensa en añadirle ese rasgo, o en poner más atención en alguno de los que ya tenga, para comprobar si encaja en la historia, si refleja otros aspectos de la caracterización que ya hayas desarrollado, si ayuda a aclarar o a hacer más intensos los conflictos e interacciones con otros personajes, o si de alguna otra manera realza tu descripción.

Las razones de que esas cinco condiciones específicas sean tan importantes se irán aclarando a medida que las analicemos con detalle, una por una, en los siguientes capítulos. En cada uno de los casos, es importante que tengamos en cuenta que un enfoque precipitado solo obtendrá resultados dispersos. Parafraseando a uno de mis profesores de matemáticas favoritos: la diferencia entre los grandes artistas y los que no son tan grandes es que aquellos piensan con profundidad en las cosas sencillas.

En los siguientes capítulos trataremos de pensar con profundidad en cinco cosas bastante sencillas:

- La naturaleza y la calidad del deseo.
- Hasta qué punto la frustración de los propios deseos distorsiona la personalidad.
- Lo que significa que te hagan daño.
- Los secretos como maldición y como apoyo.
- Lo inevitable de la contradicción.

Desde esa base pasaremos al desarrollo de las circunstancias físicas, psicológicas y sociológicas que realzan y hacen más reales al personaje y el mundo que habita.

Pero en todas las etapas sigue siendo importante ser paciente, buscar la soledad y el silencio para reflexionar a fondo, y respetar la misteriosa gravedad que se encierra en lo aparentemente simple.

Capítulo 5. El deseo como propósito: el impulso de la necesidad, de la ambición, del objetivo o de la carencia

La importancia básica del deseo

Una de las innovaciones clave de Konstantín Stanislavski fue la de reconocer el protagonismo del deseo en nuestra representación de la condición humana. La verdad fundamental de la caracterización, afirmó, es que los personajes quieren algo, y cuanto más profundo es el deseo, más emocionante es la obra.

El deseo es el crisol en el que se forja el personaje, porque crea por sí mismo el conflicto. Si nada queremos, nada se interpondrá en nuestro camino. Lo cual puede conducir a una vida monástica de iluminación, o servir de evasión habitual, pero ofrece poca sustancia para la obra dramática. Si se le da al personaje una necesidad o un deseo firmemente arraigado, automáticamente se le enfrenta con algo o con alguien, ya que el mundo no se ha diseñado para satisfacer nuestros deseos.

Y un anhelo profundo e insaciable casi siempre nos obliga a hacer lo que no imaginaríamos, lo que parece contradictorio con nuestro modo de ser. Cuando nos enfrentamos a obstáculos insuperables, a los que nunca nos hemos enfrentado, para conseguir algo sin lo que no podemos vivir, nos vemos obligados a cambiar, a adaptarnos, a buscar en el fondo de nosotros mismos alguna idea, pasión o energía que nos dé la capacidad que necesitamos para seguir.

De alguna manera, el deseo de Stanislavski ha reemplazado al *telos* de Aristóteles. El hombre que antes vivía para cumplir su propósito básico vive ahora, en la interpretación de Stanislavski, para cumplir su más básica ambición, deseo o necesidad.

Peter Brooks lo expresa de forma diferente en su libro *Reading for the Plot:* señala que, en ausencia del deseo, las historias nacen y quedan sin vida, lo que es reflejo de una verdad elemental: el deseo es lo que pone al personaje en acción.

Quizá no haya pregunta más importante que hacerle a un personaje que esta: ¿qué quieres en esta escena, en este capítulo, en esta historia? Y pensando de modo más amplio, habría que preguntarle: ¿qué quieres

obtener de la vida? ¿Lo has conseguido? Si no es así, ¿por qué no? Si es así, ¿y ahora qué?

La complejidad del deseo (y, por tanto, la necesidad de discernirlo)

A menudo queremos lo que no podemos tener, o lo que es mejor que no tengamos. A veces no reconocemos qué es lo que de verdad deseamos hasta que algo o alguien nos sacude de pronto como una bofetada y nos despierta de nuestro estupor. Es posible que suprimamos activamente, que neguemos o nos escondamos de algún otro modo de nuestra necesidad. Nuestros deseos pueden yacer bajo varias capas o contenerse entre sí, velando uno de ellos otro que en secreto es más intenso pero que no seguimos por ser demasiado tímidos o negligentes, por estar llenos de dudas o haber fracasado en un intento previo. Es posible incluso que el objeto real del deseo sea de por sí inefable: la iluminación, el Nirvana, la presencia inmediata de Dios.

Todas estas situaciones tienen interés dramático, pero también son difíciles de desarrollar por escrito. Son complejas, y con demasiada frecuencia la complejidad se convierte en confusión. En una narración, que el objeto de deseo no quede claro crea incertidumbre en el lector o la audiencia. Y lo que es peor, da al autor licencia para divagar o para entretenerse verbalmente en la autocontemplación, una tentación que siempre se ha de resistir.

La solución a menudo está en crear un objetivo externo, una meta o una misión, incluso una manía o una obsesión, que le dé al personaje algo concreto por lo que luchar. Otra posibilidad es hacer que las necesidades del protagonista se apoyen en la competencia con distintos personajes, que sugieran la oportunidad de satisfacer, siquiera parcialmente, uno u otro deseo.

En *La maravillosa vida breve de Óscar Wao,* de Junot Díaz, la adolescente Belicia Cabral, que se cría en Baní, ciudad de provincias de la República Dominicana, entre 1955 y 1962, no consigue dar nombre a lo que quiere, solo sabe que es «algo *distinto*». Llega a enumerar algunas de las manifestaciones más obvias de su nebuloso deseo: tener un cuerpo de mujer, «una vida increíble», un marido guapo, unos hijos lindos. Pero lo que de verdad quiere es *escapar,* no solo de sus condiciones de pobreza, sino también de los hechos imborrables de su pasado, incluso de su «despreciada piel negra». El lugar de destino que pueda ofrecerle ese

escape está menos claro, pero su deseo implacable de *salir de allí* lo comparte con toda una generación que soporta el régimen brutal de Rafael Leónidas Trujillo Molina, «el dictador que más dicta de los que jamás hayan dictado».

Lo que Díaz hace con Belicia es concretar el desordenado marasmo de sus deseos en una sola acción clara: *escapar.* Sabemos que el simple hecho de irse a otro sitio no satisfará sus necesidades, pero al ofrecerle esta única búsqueda obsesiva, el autor aclara su deseo lo bastante para que el lector pueda aceptarlo. Los diversos hilos del deseo que se ovillan dentro de ella se desplegarán en el camino, cuando interactúe con sus amantes, su familia, su trabajo, su nuevo hogar.

Este mismo recurso se aprecia en el Ahab de *Moby Dick*, en el Jay Gatsby de *El gran Gatsby*[6] y, en una versión más cómica, en el Yossarian de *Trampa 22.* El objeto de deseo de cada uno de esos personajes es fácil de identificar: la ballena, Daisy, librarse del combate. Y, sin embargo, está claro que eso no es todo, pues uno se da cuenta de que matar a la ballena, conquistar a Daisy y no volar en misiones de combate calmaría un picor tan solo superficial. Hay algo más profundo en juego, algo más difícil de conocer, que quizá no se puede identificar.

Los escritores principiantes sienten a menudo curiosidad por este tipo de deseos, amplios e indefinidos, y se resisten a concretar una única ambición o meta por miedo a pecar de falta de sutileza. Creo que los ejemplos que he elegido deberían aplacar ese escrúpulo. La sutileza no viene de la vaguedad en el deseo del personaje: eso es solo confundir sutileza con falta de claridad. El deseo obsesivo no siempre tiene nombre (ponerle una etiqueta no ayuda a ennoblecerlo), y eso se soluciona fácilmente identificándolo no con palabras, sino con un símbolo: la ballena, Daisy. O puedes representar el cumplimiento del deseo en una meta final por sí misma abierta –como *la huida* de Belicia– o en una escena que muestre, como en una fantasía o en un sueño, el estado que el personaje quiere alcanzar, como en las visiones que Yossarian tiene de Suecia, el país al que espera desertar.

La complejidad, la riqueza y la textura vienen de los conflictos que surgen al intentar cumplir un deseo. Y a menudo tales conflictos no solo nos revelan la inesperada dificultad para obtener lo que queremos, sino también lo equivocados que estábamos al identificarlo. Esa complejidad dramática se crea conduciendo al personaje hacia un objetivo claro, aunque solo

coincida en parte o en apariencia con lo que de verdad desea. De otro modo, las escenas no llegan a nada, y el drama decae.

La manera de dar cuerpo a las necesidades interiores ocultas son las interacciones con otros personajes. Encontramos un excelente ejemplo de esto en la serie de HBO *Luck.*

Chester «Ace» Bernstein (Dustin Hoffman), cabecilla desde siempre de las apuestas y juegos de azar, sale de prisión después de cumplir tres años por dar la cara para proteger a otros. Su objetivo externo es recuperar el lugar que le corresponde en el mundo del juego comprando el hipódromo de Santa Anita y convirtiéndolo en un casino. Pero hay también varias necesidades y deseos más profundos que se exploran a través de otros personajes.

Para facilitar su acceso al sector de las carreras de caballos, Ace decide comprar un purasangre irlandés llamado Pint of Plain. Debido a su condición de expresidiario, necesita una «tapadera» para la compra, función que cumple su viejo amigo Gus Demitriou (Dennis Farina), que es también su chófer, guardaespaldas y confidente.

La confianza se complica con los diversos antiguos socios del juego y hombres de negocios que Ace necesita para su plan (tipos que «mientan con la misma facilidad con que respiran»), que sospechan que Ace ha acumulado no poco rencor desde su caída y puede estar buscando algún tipo de venganza. Está claro que es así, y que tiene la paciencia necesaria para servirla en frío.

A esta cueva de ladrones llegan dos criaturas que reflejan una cara de Ace totalmente distinta: Claire LeChea (Joan Allen), una mujer que dirige una fundación para rehabilitar a presos mediante el cuidado de caballos de carreras jubilados; y el mismísimo purasangre irlandés, Pint of Plain.

Claire –desaliñada, tímida, casi como una monja para su causa– supone para Ace una oportunidad no solo para ser altruista, sino también para reconciliarse con la compañía femenina, un tren que él creía ya perdido, tanto que en presencia de ella se vuelve infantil y asustadizo.

Pint of Plain gana una carrera a pesar de la herida grave que le hace en la pierna el golpe de la herradura suelta de otro caballo. Ace, conmovido por el valor de su caballo, insiste en quedarse cuidándolo en el establo. En un momento de la noche, Pint of Plain despierta a Ace tocándole con el hocico. Ace mira fijamente a los ojos negros como la noche del purasangre, y el

gánster y el animal comparten algo único, trascendente, un momento de pureza.

Cuando Ace intenta lograr su objetivo externo de comprar el hipódromo, vemos cómo se mueve para obtener ese nido de víboras de las apuestas y las empresas legítimas que alimenta; vemos su frialdad frente a sus adversarios, su paciencia para ejecutar su complicado plan, su ira cuando se cuestiona su lealtad. En cambio, en sus interacciones con Gus, Claire y Pint of Plain, vemos al hombre humilde oculto tras la máscara endurecida y su necesidad de compañía y de afecto; y algo mucho más profundo: a falta de una palabra mejor, su alma. Su deseo late en el fondo de todos esos encuentros, mientras que su meta externa, la compra del hipódromo, le brinda la oportunidad de intentar alcanzar las demás.

Distintas posibilidades en la representación del deseo

Hay varias maneras de presentar la lucha por una necesidad, un deseo o una ambición de tal modo que la línea argumental que siga el personaje sea más interesante que una búsqueda directa y apresurada, y se respeten la complejidad y los distintos niveles que acabamos de analizar. He aquí algunos ejemplos.

Cuando el conflicto aclara o transforma el objeto del deseo

Al principio de *El padrino,* Michael Corleone se distingue explícitamente de su padre y de sus hermanos diciéndole a su prometida: «Esa es mi familia, Kay. Yo no soy así».

Pero luego casi matan a su padre y se despierta la lealtad de sangre de Michael. Hay que vengarse. Michael, un «civil», es el candidato perfecto para cometer el asesinato, tras lo cual se ve obligado a huir y a esconderse en un lugar donde se casa, pero solo para ver cómo asesinan a su esposa italiana en su lugar. Este rastro de sangre demuestra que no existe seguridad sino en los vínculos profundos de lealtad y amor que solo la familia puede ofrecer. Entonces regresa y ejecuta su venganza de todos los que han hecho daño, traicionado o amenazado a su familia, hombres que acostumbran a justificar sus actos diciendo que «son solo negocios». Para Michael nunca son negocios. A lo largo de la historia, sus motivos siempre se relacionan con la familia, pero las pruebas que soporta alteran su comprensión de qué familia merece su devoción: la que puede elegir libremente o aquella de la que no puede escapar.

En *Thelma y Louise,* dos mujeres quieren pasar un fin de semana en el lado salvaje. Su aventura se convierte paso a paso en una trágica negativa a ser encarceladas, condición que define como metáfora sus vidas hasta entonces. Al igual que Michael Corleone, tienen un deseo general –en este caso la libertad, en vez de la familia–, pero la evolución de los conflictos hace que ese deseo pase de lo trivial a lo absoluto.

Cuando el personaje tiene dos deseos irreconciliables

A veces el personaje queda atrapado ante una elección ineludible entre dos posibilidades en conflicto radicalmente incompatibles. La situación suele presentarse como decisión entre un compromiso moral que considera inaceptable y la muerte. La tragedia clásica y renacentista abunda en ejemplos:

- Orestes debe vengar la muerte de su padre o enfrentarse a la ira de Apolo, pero aquello significa matar a su madre y, por tanto, provocar la cólera de las Furias.
- Antígona debe decidir entre cumplir sus obligaciones familiares enterrando a su hermano, el líder rebelde Polinices, y obedecer al Estado. Elige con valentía lo primero, y es ejecutada.
- Coriolano, para llegar a ser cónsul de Roma, debe ceder a los caprichos del pueblo, algo que su orgullo militar no tolera. Se decide por este último, lo que le lleva al destierro, a la rebelión y, al final, a su traición y asesinato.

En estas historias la tensión nace de la lucha del héroe entre las posibilidades en conflicto, un estado de parálisis moral que se interrumpe cuando se hace la elección inevitable. Sin lucha y elección no hay drama, y ese es el problema de fondo en un ejemplo más reciente del género, *Ave del paraíso,* de Joyce Carol Oates. El planteamiento de la historia es potencialmente dramático: una adolescente llamada Zoe Kruller, que vive en un pequeño pueblo del estado de Nueva York, se encuentra con un conflicto entre, por un lado, su madre y su hermano, que representan su hogar, y, por otro, su muy querido padre, un vividor al que se le acusa de asesinar a una cantante con quien tenía en secreto una aventura. Fíjate en la expresión: *se encuentra con.* Es pasiva, y también lo es la novela. La historia no va a ninguna parte porque Zoe tan solo reacciona ante lo que

sucede y carece de objetivo, como escapar, transformar o siquiera influir en la situación. No desea nada. No lucha, se limita a lamentar su destino.

Para dar la sensación de parálisis emocional o moral o de angustia de no llegar a nada, has de mostrar al personaje tratando de lograr un objetivo, de hacer una elección, de ir a algún sitio, y fracasando. Si no es así, lo único que hace es esperar.

Que no te preocupe que tu personaje quede desacreditado por su fracaso. Lo que importa es el deseo. Edward Casaubon, en *Middlemarch,* de George Eliot, es probable que sea tan pasivo como Zoe Kruller. Su «espíritu era sensible sin ser entusiasta; era demasiado lánguido como para pasar de la timidez al gozo apasionado; seguía aleteando en el suelo pantanoso donde fue incubado, pensando en sus alas y nunca volando». Pero Eliot rescata a Casaubon del letargo narrativo ofreciéndole una búsqueda quijotesca: la de una «clave para todas las mitologías», que nunca completa. Dorothea lo defiende del ridículo señalando que «el fracaso después de una larga perseverancia es mucho más digno que nunca haber hecho el suficiente esfuerzo como para llamarlo fracaso».

Una variación de este argumento es que el deseo consciente del personaje contradiga una necesidad inconsciente más profunda, negada o reprimida. Tales historias se caracterizan por dos niveles de conflicto. En el primero se desarrolla la acción dramática mientras el protagonista persigue su equivocado objeto de deseo, lo que está convencido de querer. En el segundo se crea la tensión dramática a medida que los resultados cada vez más insatisfactorios de su búsqueda lo empujan una y otra vez hacia la verdad fundamental que trata de evitar: lo que quiere es otra cosa.

En *Cowboy de medianoche*, Joe Buck fracasa una y otra vez en su descabellado intento de convertirse en un gigoló neoyorquino, para al final darse cuenta de lo que de verdad necesitaba desde el principio: su intimidad.

El conflicto comienza cuando Joe se da cuenta de que todos a los que ha amado o deseado han acabado por abandonarle o traicionarle: su madre lo dejó un día en casa de su abuela y nunca más volvió. Sally Buck, su abuela, le llenó la cabeza de dulzonas mentiras. A los chicos y chicas con los que tuvo relaciones sexuales de adolescente nunca pareció importarles demasiado que fuera «Joe Buck el que estaba dentro» del cuerpo del que estaban disfrutando. Algunos fueron crueles y violentos.

El único que pareció interesarse de verdad por él fue un vaquero amante de Sally, así que Joe adopta la imagen del vaquero de medianoche, del mismo modo que los guerreros indios asumen una nueva identidad en sus ritos de iniciación. Esa será su máscara, su escudo contra el dolor del rechazo y la traición. Se dirige a Nueva York para convertirse en un buscavidas: en un guerrero del amor que arrase entre las mujeres, ante el que caigan las señoras de Manhattan desarmadas por su virilidad provinciana.

Como era de esperar para todos menos para él, Joe fracasa repetidamente en su búsqueda, y se hace amigo tan solo de Enrico «Ratso» Rizzo, víctima de la tuberculosis y de la polio con su propia vena de buscavidas. Rizzo es astuto y sabe manejarse, y ve a Joe como un ingenuo que roza la estupidez; Joe es guapo y atractivo, y considera a Rizzo físicamente repulsivo. Cada uno de ellos sirve de ejemplo de lo que el otro más teme en sí mismo, pero al cruzarse sus necesidades –la de Joe de alguien que conozca el terreno, la de Rizzo de una gallina de los huevos de oro– forman una sociedad de ayuda mutua que poco a poco avanza hacia la amistad.

Pero Rizzo está cada vez más enfermo. Cuando Joe regresa de su primer trabajo con éxito, con la promesa de más clientas ricas, se encuentra a Rizzo al borde de la muerte, pidiendo que le lleven a Florida para aliviar su tuberculosis. Joe debe elegir entre su máscara y su corazón. Lo hace, y redescubre la triste e inevitable verdad del amor: aquellos a los que queremos son completamente imperfectos, y nos abandonan. Y mueren.

Cowboy de medianoche muestra una visión psicoanalítica de la condición humana: estamos heridos en lo psíquico, a menudo desde la primera infancia, y vivimos con una ansiedad constante por el abandono, el rechazo o la agresión. Para protegernos de futuras heridas, desarrollamos un caparazón, una máscara o una defensa, o nos adaptamos: bebemos, nos drogamos, nos hacemos perfeccionistas, trabajamos hasta matarnos, buscamos solo relaciones vacías, nos atascamos en matrimonios infelices, tememos los riesgos necesarios para el verdadero éxito, nos apuntamos al optimismo fácil de Pollyanna[7], nos escondemos en el aislamiento del cinismo. Muchas veces la falsedad de esta estrategia recrea simbólicamente el incidente traumático. Pero bajo la superficie permanece un impulso implacable hacia la salud y la verdad.

Estos propósitos opuestos pero similares –el de sobrevivir y evitar el dolor, el de sanar y superarlo– definen nuestra existencia. El hecho

determinante suele ser el encuentro con alguien que nos brinda la confianza o la fe en que esta vez por fin podemos bajar la guardia sin peligro.

Claro está que eso no significa que todo vaya a salir bien, como demuestra *Cowboy de medianoche*. Bajar nuestras defensas nos revela de nuevo la verdad capital de que en el amor es necesario ser vulnerable. Así que lo más probable es que nos hagamos daño. Tal vez más que antes.

Cuando se descubre que al final el objeto de deseo carece de valor

Esta línea argumental, cuyo mensaje a menudo se puede traducir como «ten cuidado con lo que deseas», suele presentar ambiciones mundanas frente a valores tradicionales como la dignidad, la familia, el honor y el amor.

Avaricia (1924), de Erich von Stroheim, basada en *McTeague,* novela de Frank Norris, presenta el lado despiadado de la buena fortuna cuando un billete premiado de lotería destruye la vida de tres personas, tema del que se hace eco la película de 1948 *El tesoro de Sierra Madre,* en la que el director John Huston adaptó la novela de B. Traven.

En una variante más reciente, *Río helado*, la protagonista, Ray Eddy, lucha durante toda la película para obtener el dinero necesario para comprar la caravana de doble anchura que ha prometido a sus hijos. Frustrada en su intento de hacerlo legítimamente, recurre a la delincuencia (al tráfico de inmigrantes). Al final se enfrenta a una elección que hace que se dé cuenta de cómo se ha extraviado su intención; al obsesionarse con conseguir la caravana, ha traicionado la razón por la que al principio la quería: para proteger a su familia. Aquí no es tanto que el objeto de deseo se estropee ni que se descubra que carece de valor; más bien, la heroína se da cuenta de que lo que el premio representa, su hogar, es mucho más importante que el objeto en sí.

Cuando el personaje desea algo y lo que consigue es completamente distinto

Este tipo de historias suelen desembocar en una especie de ironía cósmica en virtud de la cual el protagonista bien se ha de resignar a lo que ha conseguido, bien adquiere una comprensión más profunda de lo que de verdad desea.

En *Un gran chico,* de Nick Hornby, Will Freeman acude a un grupo de solteros con hijos con la esperanza de ligar con alguna mujer, y hasta se inventa un hijo ficticio para redondear la artimaña. Pero, en lugar de una amante, consigue un amigo de doce años, llamado Marcus. Su amistad lo

lleva a tener una conciencia más profunda de sí mismo como hombre, dándole la madurez que necesita para por fin ser capaz de amar.

Otra variante, con una trama similar, es la película *Cosa de hombres.* De nuevo, un adulto reprimido en sus emociones, Roger Swanson, tiene la ventaja de contar con un cómplice adolescente, su sobrino Nick. Pero en lugar de que esa amistad le lleve a reflexionar sobre sus deseos equivocados, Roger usa a Nick como señuelo para atraer el interés sexual de las mujeres. Su plan le estalla en las manos cuando resulta que Nick hace más visibles para ellas la amargura y el cinismo de Roger.

Los ejemplos anteriores demuestran la amplitud y variedad creativa de historias posibles en función del tema del deseo, y este no es ni mucho menos un análisis exhaustivo.

Si estás desconcertado preguntándote qué es lo que quiere tu personaje o por qué, repasa estas distintas posibilidades, a ver si tu historia encaja en alguna: tu personaje quiere una cosa pero obtiene algo completamente diferente; tu personaje ha perseguido un objetivo que ahora se da cuenta de que es vano o destructivo; el deseo de tu personaje se define por la recreación desesperada de un trauma irremediable. Puede ayudarte a aclarar tu historia, o llevarte a hacer una variación en la que no habías pensado.

Identificación del deseo principal

Está claro que satisfacer un deseo no es tan simple como puede parecer, al menos no lo es en la escritura de ficción dramática. El objetivo exterior se hace eco de los interiores, o los disfraza, los traiciona, los contradice. Usamos el objetivo exterior para lograr la tensión narrativa, para crear movimiento y ofrecer transparencia, a pesar de que tal objetivo externo a menudo represente solo de manera incompleta lo que de verdad quiere el personaje.

Independientemente de que sea más importante el objetivo exterior o el interior, lo que tenemos que comprender mejor es el deseo que sea más profundo y resistente: el que, si se elimina, hará que el personaje se disuelva ante nuestros ojos. La fuerza que, quizá abiertamente, quizá en secreto, pero siempre sin descanso, lo impulsa hacia delante.

Para identificar la necesidad clave de tu personaje, comienza con *la que él cree que es:* el amor romántico, la familia, la venganza, la riqueza, la fama, el poder, el respeto. Puede que desee todas esas cosas, o algo más profundo que ellas representan, o algo completamente distinto, pero, en

beneficio de la transparencia narrativa, elige una y escribe a partir de ahí, por lo menos hasta que tengas una idea más clara de hacia dónde va tu historia.

Una forma de determinar qué objeto de deseo es el fundamental, o el que mejor representa los demás, es retirarlo, hacerlo inalcanzable, pero cumplir los otros deseos del personaje. ¿Está satisfecho el personaje? Si no es así, ¿por qué?

No te limites a dar una respuesta fácil: imagina las escenas en las que el personaje persigue ese deseo, cómo da forma a su vida y cómo cambia sus relaciones con los demás. Por ejemplo, imagina que tu protagonista femenina trata con alguien que puede conseguirle lo que ella quiere (el hombre que ella cree que es el amor de su vida, el jefe que se interpone entre ella y el éxito, el mentor cuya aprobación significa todo) pero se niega a entregárselo, o le exige algo que ella no puede darle. ¿Qué hará?

Este trabajo no debe terminar en los personajes. Si somos sinceros con nosotros mismos, casi siempre reconoceremos que, por muchas ambiciones y deseos que tengamos, uno de ellos tiene preeminencia sobre los demás. Puede ser el hogar o la familia, el amor romántico, la justicia social o el respeto de nuestros compañeros. Saber esto de ti mismo en absoluto te rebaja ni te hace superficial. Al contrario, te ofrece una perspectiva esencial, un punto de vista que te permite valorar de modo significativo tus demás esfuerzos. Además te da el poder de salir de tus propios deseos e imaginar lo diferente que sería otra vida, que persiguiera otro deseo o ambición.

A muchos de mis alumnos les ha costado identificar las necesidades y deseos básicos de sus personajes porque aún no están seguros de los suyos o tienen miedo de reconocerlos. Como paso fundamental de este trabajo, cada escritor debe mirar dentro de sí mismo y preguntarse con sinceridad: ¿qué es lo que de verdad quiero? ¿Qué he hecho para conseguirlo? ¿Por qué y cómo lo he (o no) conseguido? Otra forma de plantearse estas preguntas: ¿cuándo he sido más feliz? ¿Cuándo lo he sido menos? ¿Por qué?

Que no te desanime que el catálogo de posibles deseos humanos a menudo parezca vergonzosamente limitado. Las formas en que esta o aquella persona quieren la fama, la riqueza, el amor o la venganza, y las maneras de intentar cumplir determinado deseo, o de que se frustre, son probablemente infinitas y abundantes en matices, y, por tanto, gratamente impredecibles.

Además ¿quién ha dicho que los deseos tengan que ser sutiles, raros o complicados para resultar convincentes? En *Dura la lluvia que cae*, de Don Carpenter, Jack Levitt, un huérfano adolescente que se escapa y se une a un grupo de chicos duros en las calles de Portland (Oregón), declara sus sencillas necesidades alto y claro: un poco de pasta, un buen culo, una gran cena y una botella de whisky. La miopía de esos anhelos convencionales presagia el desastre que acecha justo después de que se cumplan.

Entre los personajes cuyo principal deseo irresistible provoca una reacción en cadena en la historia están:

- Macbeth, aunque al principio escéptico ante la profecía de las brujas, se envalentona cuando se cumple la primera mitad –se le concede el título de barón de Cawdor– y, empujado por su ambiciosa esposa, busca obsesivamente que se cumpla la segunda: convertirse en rey de Escocia. El deseo, primero, de alcanzar el trono y, luego, de retenerlo lo consume, hasta el punto de asesinar no solo a sus enemigos, sino también a sus familias inocentes.
- En *Muerte de un viajante*, Willy Loman, a pesar de su avanzada edad y de haber perdido su trabajo, se aferra a su necesidad de grandeza, que identifica con el encanto personal y con «gustarle a la gente». También quiere que sus hijos, como él, crean que es posible el gran sueño americano, y recuerda constantemente el ejemplo de su hermano Ben, que fue a África y a Alaska y «se hizo rico». Su deseo insaciable de riqueza, de grandeza, de gustar, acaba por consumirle y destruirle.
- En *Casa de arena y niebla*, Kathy Nicolo intenta desesperadamente conservar la casa que ha heredado de su padre, no solo por necesitar el techo que la cubre, sino porque su pérdida la dejaría sin nada y revelaría a su familia la verdad que ha estado ocultando: su marido la ha abandonado y ha caído en una depresión que la debilita y le resta capacidad para funcionar en el mundo real.
- La situación de Kathy es similar a la de Blanche DuBois en *Un tranvía llamado Deseo*. Ha perdido el hogar de su familia y no tiene dónde quedarse. Desesperada, ha llegado a Nueva Orleans en busca de su hermana, Stella, para pedirle que la acoja.
- La prostituta Beth, un personaje secundario de *Ciudadano Vince*, de Jess Walter, quiere obtener una licencia de agente inmobiliario, que

seguramente está fuera de su alcance, pero ha llegado a desearlo tanto que «Me duele la cabeza solo de pensarlo. Es ridículo cuánto lo deseo». Pero, por supuesto, lo que de verdad quiere es ser normal, tener una vida respetable: a Vince.

- Walter White, el protagonista de la serie de televisión *Breaking Bad*, descubre que tiene cáncer terminal y quiere asegurar la estabilidad financiera de su familia, lo que es imposible con su salario de profesor de química en la escuela secundaria. Pero eso despierta en él algo más profundo, la necesidad de *vivir,* en el más auténtico sentido de la palabra.

Ejercicios

1. Selecciona tres libros o películas de los que hayas disfrutado hace poco. Identifica el deseo, la necesidad o la ambición principal de al menos tres de los personajes destacados.
2. Haz lo mismo con tres personajes de una obra en la que estés trabajando, y con entre tres y cinco personajes de los que hayas creado en los ejercicios de los capítulos 2 y 3.
3. Toma a los personajes que has elegido para el ejercicio 2 y pregúntate qué les sucedería, qué pasaría en sus historias si sus deseos, necesidades o ambiciones cumplieran alguna de las siguientes condiciones:
    - Su deseo general era un símbolo obsesivo de múltiples deseos subyacentes.
    - Su deseo se transformó o se aclaró por los conflictos que tuvo que soportar.
    - Tenía dos deseos incompatibles.
    - Su deseo consciente entraba en conflicto con uno inconsciente.
    - Al final descubrió que lo que deseaba no tenía ningún valor.
    - Quería una cosa, y lo que obtuvo fue completamente distinto.

No respondas estas preguntas de manera apresurada. Explica cómo cambiaría la historia si se cumpliera alguna de las anteriores afirmaciones. ¿Qué has aprendido sobre tus personajes al hacerte estas preguntas?

Capítulo 6. La negación del deseo: reacciones, mecanismos de defensa y maniobras patológicas

Nuestra capacidad para el éxito se define por cómo reaccionamos ante un conflicto

Dado que el deseo crea conflicto, tenemos que preguntar: ¿cómo reacciona el personaje cuando sus deseos se frustran? ¿Qué tipo de respuesta genera el conflicto? Esta pregunta resulta fundamental no solo en la ficción dramática, sino también en la vida.

En Harvard se siguieron durante 72 años las vidas de 268 sujetos, jóvenes sanos graduados en la universidad entre 1942 y 1944. El principal analista del estudio durante 42 años, George Vaillant, escribió dos libros sobre las conclusiones obtenidas: *Adaptation to Life* (1977) y *Aging Well* (2002). Lo que descubrió fue que el factor determinante para alcanzar la felicidad y el éxito estaba en la forma en que el sujeto respondía al estrés del fracaso y a los reveses inevitables de la vida.

Vaillant se basó en los estudios de Anna Freud sobre las reacciones que ella llamó «mecanismos de defensa»: pensamientos y conductas naturales e inconscientes que cada uno usa como respuesta al dolor, el estrés, la pérdida, el conflicto, la desilusión, la incertidumbre e incluso la traición.

Lo normal es que estas reacciones cambien a medida que maduramos, que funcionemos mejor en sociedad cuando avanzamos de la infancia a la adolescencia hasta la edad adulta. Algunos, sin embargo, nunca superamos ciertos mecanismos y nos aferramos a ellos de manera enfermiza, lo cual inhibe la forma en que nos comunicamos y en que manejamos el desorden de la vida.

A veces los conflictos que enfrentamos son internos. Por ejemplo, puedo sufrir pensamientos o emociones no deseados –obsesiones racistas u anhelos homosexuales– y luego negarlos o proyectarlos en otros. Otras veces la defensa surge cuando me enfrento a una crisis abrumadora o a una experiencia difícil; bebo para «calmar los nervios», «sigo en mis trece» con terquedad en lugar de admitir que necesito adaptarme a las nuevas circunstancias. De cualquier manera, el mecanismo de defensa define mi respuesta al conflicto y determina cómo me veo a mí mismo y la situación.

Vaillant, apoyándose otra vez en Anna Freud, desarrolló una clasificación de cuatro niveles para estas reacciones, de menos a más adaptativas:

Mecanismos de defensa psicóticos: paranoia, alucinación, megalomanía.

Mecanismos inmaduros: agresión pasiva, hipocondría, proyección, fantasía.

Mecanismos neuróticos:

Intelectualización (convertir los sentimientos y sensaciones en pensamientos).

Disociación (eliminación breve pero intensa de los propios sentimientos).

Represión (ingenuidad inexplicable, lapsos de memoria, negación, ignorar los estímulos físicos).

Mecanismos maduros: altruismo, humor, anticipación y:

Supresión (posponer la atención al problema para solucionarlo en otro momento más oportuno).

Sublimación (encontrar salidas «aceptables» para los sentimientos y pasiones; por ejemplo, el ejercicio o el trabajo intenso para la agresividad, el noviazgo para el deseo sexual).

Por útil que pueda ser esta teoría para mi trabajo, también soy consciente de que el psicoanálisis genera una perspectiva más intelectual que emocional para construir un personaje. El resultado a menudo se parece más a una idea que a una persona. Pero, como destaco a menudo en este libro, el antídoto contra el exceso de intelectualización es imaginar situaciones dramáticas –escenas– en las que se desarrolle el problema: en este caso, cómo responde el personaje al conflicto y al estrés.

La normalidad en el centro de la maniobra patológica

Desafortunadamente, los escritores a menudo prestan a sus protagonistas tan solo mecanismos de defensa maduros, dándoles un temperamento intrínsecamente optimista que responde por sistema al estrés y al conflicto con ingenio, paciencia y mayor firmeza y determinación. Así se destaca el gran atractivo de las soluciones de la vieja escuela, pero es una oportunidad perdida.

La escritora Elizabeth George insinúa las ventajas desaprovechadas de lo que es aparentemente extraño cuando se refiere a los mecanismos de defensa que denomina de modo pintoresco «maniobras patológicas»[8]. Aunque me guste la expresión y me parezca perfecta como escritor, ni siquiera el más primitivo de los mecanismos de defensa es por sí mismo disfuncional. Es habitual que los niños pequeños empleen mecanismos

psicóticos, por ejemplo, igual que los adolescentes suelen usar los inmaduros. A pesar de la desafortunada etiqueta de «neuróticos», los mecanismos de esa categoría constituyen la respuesta al estrés de la mayoría de las personas «normales».

Aunque no todos los mecanismos sean patológicos, sí hay una gran parte de ellos más interesantes o intensos, como la obsesión, la adicción, la negación, la alucinación, el odio irracional o la ira, hacerse daño a uno mismo o a los demás, las manías, la hipocondría.

No te quedes en la terminología llamativa. Las reacciones que menciono se entienden mejor si las proyectamos sobre personas concretas, así que debes, si es posible, explorar cómo se ha manifestado determinado mecanismo en ti o en alguien próximo.

Cuando pienso en la disociación, por ejemplo, recuerdo a una mujer salvadoreña que conozco cuyo esposo fue asesinado por un escuadrón de la muerte durante la guerra civil de ese país. La pareja estaba dando su paseo nocturno cerca de su casa cuando apareció una motocicleta. El hombre que montaba en el asiento trasero sacó una pistola y le disparó al marido en el corazón, claramente el trabajo de un asesino entrenado. Mientras la moto se alejaba, la esposa se arrodilló junto a su marido moribundo e intentó detener la hemorragia. Pero después de un momento se le quedó la mente en blanco, se puso de pie y caminó media manzana sin darse cuenta siquiera de que se estaba desplazando, cubierta con la sangre de su esposo.

Una forma de encontrar ejemplos en tu propia vida es volver a los episodios con carga emocional que exploramos en el capítulo 3, sobre todo los de intenso miedo, vergüenza o culpa. ¿Cómo reaccionaste? ¿Cómo has reaccionado en casos similares desde entonces?

¿Bebes un poco de más cuando temes hacer el ridículo, que te juzguen o rechacen? ¿Hablas poco cuando conoces a alguien por quien te sientes atraído? ¿La soledad te hace comer más, beber o despilfarrar el dinero?

Poner a tu personaje en situaciones de similar presión también puede hacer que se muestre a ti con más intensidad. Imagina que tu personaje recibe una bofetada en un lugar lleno de gente; que se enfrenta a un pistolero que le exige su cartera y las llaves del coche; que de pronto tiene que salvar a un bebé sentado en una trona de un incendio descontrolado en la cocina; que discute con los médicos que tratan a su esposa, a su hija o a su padre agonizante.

A veces somos perfectamente capaces de manejar el estrés en un ámbito pero estamos indefensos en otro distinto. En *Nobody's Angel,* de Thomas McGuane, Patrick Fitzpatrick es un excomandante de tanques que se sentía en su casa cuando estaba en el ejército. Ya sin uniforme y de regreso en Montana, se sumerge cada vez más en la bebida, según sus desventuras amorosas y las exigencias de su excéntrica familia ponen a prueba su resistencia. Las maniobras de combate no son nada en comparación con la conducta psicótica de su talentosa y muy querida hermana.

La clave está en que cuando nos enfrentamos con el estrés sentimos ansiedad: el eco del abandono, el ridículo, el rechazo, la violencia, según hayan sido los detalles de nuestra vida. Dada esa historia única y personal, cada uno ha desarrollado una respuesta natural, a menudo inconsciente y muy distante de ser óptima. La defensa más común es la negación: simplemente ahogamos lo que sentimos y continuamos como si nada hubiese pasado. Pero cualquiera que sea la defensa concreta que usemos, suele incluir algo de engaño y cobardía: engaño por negarnos a aceptar la situación que está ante nosotros con toda su intensidad e impacto emocional y sensorial; cobardía por no reunir fuerza de voluntad para volver al momento y asimilarlo con sinceridad, por muy doloroso, terrible o vergonzoso que fuera. Por tanto, para superar la llamada maniobra patológica a menudo necesitaremos tanta reflexión como valentía, razón por la que sirve de excelente materia prima para la ficción dramática.

La representación del ascenso de un grado de adaptación a otro: el fantasma y el regresado

Tu historia puede mostrar cómo crece el personaje desde mecanismos menos adaptativos a otros más sanos y maduros. Los relatos de recuperación, de crecimiento personal y redención se basan en ese arco, aunque el camino a la sobriedad, la madurez o la regeneración rara vez sigue la elegante trayectoria que sugiere la palabra «arco».

En la película *Corazón rebelde,* basada en la novela de Thomas Cobb, Bad Blake (Jeff Bridges) es un viejo cantautor de country que ha bebido y ha estado con mujeres todo lo que ha podido, hasta que la suerte de los borrachos hace que encuentre y se enamore de una madre soltera, Jean Craddock (Maggie Gyllenhaal). Después de haber evitado el compromiso toda su vida, Bad cae en la gran mentira que todo bebedor conoce tan bien como su propio nombre: esta vez será distinto. El estrés provocado por la

responsabilidad y la franqueza, que Bad experimenta como aburrimiento, le lleva a ir a por un trago cuando tendría que estar cuidando al hijo de Jean. El chico desaparece, lo que provoca la crisis inevitable que Bad ha buscado una y otra vez, que revela su talento para el fracaso y le proporciona una excusa para beber aún más y alcanzar la inconsciencia consiguiente. Aunque la película describe bien su caída en la confusión del whisky, su recuperación parece pura magia: en una escena entra en rehabilitación y en la siguiente sale sobrio. Lástima que se le robe así a la audiencia el conflicto real en el núcleo de la historia: ¿cómo aprende a dejar de huir de su miedo a que los que ama le vean tal como es?

Encontramos una representación más convincente y realista de la recuperación en la serie de televisión *Breaking Bad.* Debido al abuso de distintas drogas centrado en su adicción a la metanfetamina, Jesse Pinkman (Aaron Paul) ha asimilado la visión negativa que la mayoría de los adultos tienen de él: es el desastre irremediable, «el chico malo». Esa imagen de sí mismo se consolida cuando su novia, Jane (Krysten Ritter), recae en la adicción a la heroína por su influencia y luego muere de sobredosis. En la terapia de grupo posterior, Jesse cree con orgullo que su dolor y su culpabilidad son mayores que los de cualquier otro, hasta que descubre que el moderador del grupo atropelló a su propia hija cuando salía de su casa para comprar vodka. El moderador le aconseja: «No estás aquí para convertirte en mejor persona. Estás aquí para aprender a aceptar quién eres». Darse cuenta de eso lleva a Jesse a la sobriedad temporal, pero las crecientes tensiones de su posterior regreso al comercio de la metanfetamina son los desencadenantes perfectos para la recaída, y este subibaja refleja muy bien la vida cotidiana de alguien que lucha con esta maniobra patológica concreta.

En la película *Secretary,* inspirada en un relato de Mary Gaitskill, de su libro *Mal comportamiento,* Lee Holloway, una joven desaliñada, tímida y cohibida casi hasta lo patológico, sale de la clínica psiquiátrica para encontrar que su familia afectada por el alcohol no ha cambiado. Lee vuelve a hacerse cortes, lo que ha hecho desde que tenía doce años; es su forma de soportar el psicodrama de la ira y la negación que caracteriza su hogar. Cuando responde a un anuncio de trabajo para una secretaria en un bufete conoce al abogado E. Edward Grey, que tiene una pequeña excentricidad, una fantasía que ha vivido con otras secretarias: encuentra errores en su trabajo y luego las azota voluptuosamente para que mejoren. A Lee no le

disgusta el plan; al contrario, se siente reafirmada. No solo disfruta de la atención que se le presta, sino que le proporciona una forma de exteriorizar y compartir el ritual del dolor que ha practicado desde la pubertad. Su conocimiento de sí misma y su sexualidad florecen, su desaliño cesa como un capullo caduco. Luego el señor Grey se arrepiente. Atormentado por el asco de sí mismo y la culpa, rompe con ella cruelmente y la despide. Pero Lee ha llegado demasiado lejos para volver a ser quien era. Con su recién despierta confianza en sí misma, ella le demuestra que no solo no le desagradan sus deseos, sino que los comparte y quiere cumplirlos con él.

En el ámbito de la redención personal, pensemos en la película *Michael Clayton.* El héroe que le da nombre (George Clooney) es un camaleón legal que trabaja como apagafuegos de un despacho de abogados. En lo suyo es bueno, es el mejor –cuanto mayor es el problema o más escandalosas sus consecuencias, más contundente es su reacción–, pero cada solución deja una mancha, aunque solo sea en su alma. La gente le considera como «el basurero», incluso los abogados que dependen de él, y, lo que es peor, incluso los miembros de su familia. Y como ha pasado años solucionando los problemas de otras personas y descuidando los suyos, ha asimilado su imagen de basurero. Al mismo tiempo le encanta la acción, que, cuando conlleva algo de coqueteo con el desastre, es mucho más natural que la aburrida responsabilidad de la vida estable. Y esta necesidad de adrenalina le ha llevado a hacerse adicto al juego. Después de todo, la suerte es el único problema que no puedes solucionar. Está al borde de la ruina cuando uno de sus socios abogados, amigo íntimo (Arthur, interpretado por Tom Wilkinson), deja su medicación y tiene un episodio maníaco que interpreta como revelación moral: se niega a seguir defendiendo a unos clientes del bufete que han fabricado un herbicida tóxico con el que han provocado la muerte de cientos de pequeños agricultores. Cuando queda claro que Michael no es capaz de hacerlo, los clientes, enfrentados a un pleito por miles de millones, asesinan a Arthur para limitar sus riesgos. Este fracaso impulsa a Michael a decidir que ya no puede ser quien hasta ahora ha sido, ir de apuesta en apuesta, de crisis en crisis, de apaño en apaño, alimentándose de ego y de adrenalina en lugar de reconocer quién es, a quién quiere y qué tiene que hacer. El giro definitivo se da cuando Michael trata de explicarle a su hijo por qué no va a ser de mayor como su tío, adicto a la cocaína (ni, de modo implícito, como su padre, adicto al juego). Michael decide dejar de ayudar a todos, incluso a sí mismo, a librarse de la

responsabilidad por las consecuencias de sus actos. Y deja de ser «el tipo al que se puede comprar» para convertirse en «el tipo al que hay que matar».

En cada uno de estos ejemplos, la reacción defensiva del protagonista (la bebida, las drogas, la autolesión, el juego) se apoya al menos simbólicamente en otros dos personajes, uno que representa los errores del pasado al no saber responder a la frustración de una necesidad o un deseo fundamental, y otro que obliga al protagonista en el presente a enfrentarse con su problema una vez más. Los profesores y sus textos dan a estos personajes distintos nombres. Yo prefiero «el fantasma» y «el regresado»: el fantasma por el acecho inquietante desde el pasado, el regresado por el reencuentro de ese problema en el presente.

Aunque resulta práctico concebir al fantasma y al regresado como personajes, el fantasma también puede ser un problema generalizado del pasado, o una sucesión de encuentros que crean en el protagonista una sensación única de pérdida, de debilidad o de fracaso. El fantasma de Joe Buck en *Cowboy de medianoche,* por ejemplo, podrían ser sus recuerdos de amor abortado: el abandono de su madre, el falso cariño de Sally Buck, la manipulación por parte de sus ligues adolescentes. Sin embargo, a menudo sigue siendo útil para la narración y más convincente personificar ese legado de dolor en un solo personaje. Para Joe Buck sería Crazy Annie, la chica fácil de la ciudad, cuando era demasiado ingenuo para darse cuenta de que no era el tipo de persona de la que te enamoras, y cuyo recuerdo se repite con mayor dolor que los demás.

El regresado, en cambio, casi siempre se encarna en una persona de la narración, no se presenta como un problema ni una situación. De lo contrario, el protagonista se vería obligado a resolver desde dentro sus conflictos emocionales, lo que puede convertirse en una rumia inagotable.

Si el fantasma es un personaje único, la defensa o maniobra patológica es en muchos sentidos un intento de ahogar el sonido de la voz de ese personaje, de alejarse de su mirada, ya que simboliza el fracaso habitual para superar el riesgo y ser auténtico, ser fuerte y cumplir el deseo principal. El regresado encarna la verdad ineludible de que nadie puede esconderse de sí mismo para siempre. La vida no funciona así, ya sea por el destino, el karma, el concepto freudiano de la repetición compulsiva o nuestro instinto inconsciente que busca la salud psíquica.

Jean ofrece a Bad Blake su última oportunidad de salir adelante, y, por tanto, sirve como su regresado. Pero escuchamos el eco de su fracaso desde

lo lejano del pasado, su legado irresponsable de borracheras y mujeríos. Nadie encarna ese legado con mayor dolor que el hijo de Bad, al que ha descuidado desde hace mucho. Cuando Bad avanza en su recuperación, intenta retomar contacto con él, pero ese puente se hizo cenizas hace ya demasiado y creó el fantasma que atormenta a Bad en el presente, un recordatorio de que el crecimiento nunca es fácil ni sale barato.

En *Breaking Bad,* Jane sirve de regresado así como de fantasma, cambiando de uno a otro con su sobredosis y muerte. Durante gran parte de la temporada en que aparece, Jane es en gran medida un regresado, crea circunstancias en las que Jesse puede ver su propia historia de malas elecciones y ocasiones perdidas, su debilidad y su adicción. Pero él falla esa prueba. Después de su muerte, Jane pasa a simbolizar todos los fracasos que la precedieron. Jesse se siente marcado para siempre por lo que sucedió, aun cuando, en el presente, su terapeuta trate de sacarle del egotismo de la autocompasión.

En *Secretary,* el padre alcohólico de Lee representa la impotencia emocional que ella sintió en el pasado, mientras que el señor Grey le brinda la oportunidad de invertir tal sentimiento –con la ironía de que lo hará en el papel de sumisa sexual, lo que le proporciona una forma de ritualizar y comprender su herida interna–. Lee evoluciona desde su costumbre de hacerse cortes en secreto para soportar su dolor hasta compartir abiertamente su comprensión de ese dolor y su necesidad de cercanía con el hombre al que ha empezado a amar.

Los socios abogados y los clientes de Michael Clayton simbolizan el deseo de escapar del daño que uno mismo provoca, y por tanto representan la historia de evasión de responsabilidad del mismo Michael, pero el personaje en que de verdad se apoya esa idea es su hijo, Henry, a quien siente que puede estar fallándole. En el presente, la crisis de conciencia con tintes de locura originada por Arthur, el abogado bipolar, lleva las cosas al extremo. Michael acepta que debe cambiar y estar a la altura de lo que merece su hijo, o caer de nuevo en esa especie de ocaso del alma, en la muerte en vida de ser «el tipo al que se puede comprar».

Si el protagonista supera los mecanismos de defensa desadaptativos que vimos que empleaba al inicio de la historia, despertará a una manera nueva de relacionarse con ambos personajes o con su recuerdo:

- Bad acepta que nunca podrá reconciliarse con el hijo, lo cual provoca una reflexión sincera sobre el daño que ha causado su hábito de beber y le ayuda a aceptar el dolor de perder también a Jean.
- Jesse también tiene que aceptar que no podrá recuperar a Jane, y la paz que logre depende de su capacidad para enfrentarse a sí mismo y a lo que hizo, una tarea gigantesca, como demuestra la evolución de la conducta de Jesse durante el resto de la serie.
- A Lee su crecimiento la ayuda a buscar una relación más involucrada, afectuosa y tolerante no solo con el señor Grey, sino también con su padre.
- Michael Clayton, aunque no pudo salvar a Arthur, asumirá su llamada de atención a la conciencia y se rebelará contra sus antiguos clientes y asociados, logrando una dignidad que le permitirá mirar a los ojos de su hijo sin avergonzarse.

Deseo principal frente a deseos secundarios y mecanismos de defensa

Hemos de considerar dos niveles: cómo asimila el personaje la frustración de su *deseo principal,* que está en la esencia misma de su vida, y cómo reacciona ante las inevitables pequeñas frustraciones de un día cualquiera. Los dos pueden estar relacionados, pero no demos esto por sentado.

Piensa en un personaje cuyo deseo principal sea el amor romántico, pero que hasta ahora no lo haya podido alcanzar. ¿Cómo ha reaccionado? ¿Con amargura? ¿Con resignación? ¿Con promiscuidad? ¿Bebiendo? ¿Dedicándose a sus padres o hermanos? ¿A sus amistades platónicas? ¿A sus estudiantes? Podría decirse a sí mismo que el amor romántico no es tan importante, lo cual puede ser una negación (un mecanismo neurótico) o una sublimación (un mecanismo maduro), según si emplea o no de modo productivo la energía que habría dirigido a un posible amante.

La única manera de averiguar cómo reacciona este personaje a un fracaso amoroso es situarle en una escena en que le rompan el corazón y observar su respuesta y su trayectoria posterior. ¿Niega el dolor? ¿Monta en cólera? ¿Cae en el abismo de la desesperación o del asco de sí mismo? ¿Se ríe en silencio de lo absurdo de la vida y pasa luego a otra persona? Tómate tu tiempo. Acompaña al personaje cuando reaccione, imagina las escenas con todo su tejido emocional. Quizá descubras que esas escenas son fundamentales para la historia que quieres contar, con lo cual seguro que no será un trabajo inútil.

Pero la forma en que el personaje responde a la decepción amorosa puede que no nos diga cómo lo hace ante frustraciones menores o circunstanciales no relacionadas con su deseo principal.

Quizá se le den bien, por ejemplo, las reparaciones domésticas, así que el deterioro cotidiano por el uso de su casa o su coche le servirá de ocasión para mostrar su pericia. En este campo reacciona con madurez y asume los errores como desafíos, no como fracasos en sí mismos.

O al contrario, puede que su frustración amorosa lo empañe todo y envenene los demás aspectos de su vida, de tal modo que un agujero en el techo se convierta en otro signo más de esa deficiencia, de su poca fortuna en el amor y de lo indigno que es de recibirlo.

Es necesario que sepas cómo responde el personaje a la frustración de su deseo principal. Hay un poco más de libertad en lo que respecta a los deseos secundarios, pero fíjate en cuánto se puede ganar en textura contrastando las reacciones maduras en un ámbito de la vida con las neuróticas o inmaduras en otros. Esto nos brinda una oportunidad para la contradicción, que estudiaremos más a fondo en el capítulo 9.

Recogiendo los ejemplos que tratamos en el capítulo anterior, y que continuaremos analizando en los tres siguientes, vemos que:

Aunque el mecanismo de defensa de lady Macbeth es el más extremo –la alucinación paranoide–, a Macbeth su culpabilidad le impide interpretar claramente la última profecía de las brujas, y queda atrapado entre la falsa confianza (fantasía) y la indecisión (represión) ante la creciente oposición a su reinado.

- En *Muerte de un viajante,* Willy Loman reacciona a la pérdida de su empleo y a sus crecientes fracasos con una creencia redoblada y casi estridente en el sueño americano –una forma de fantasía y negación–, mientras planea en secreto su suicidio.
- En *Casa de arena y niebla,* Kathy Nicolo culpa al condado, a su abogado y al coronel Behrani de su propia negligencia (proyección), se aísla en su depresión, usa sus encantos para manipular a un hombre atractivo para que la rescate y recae en el abuso del alcohol y las drogas, fracasando así una y otra vez en su lucha con el creciente estrés de perder su hogar.

- Blanche DuBois, otra aspirante a sirena enfrentada a la desgracia de perder su hogar, se emborracha y acusa y utiliza a su hermana Stella como chivo expiatorio, todo para así negar el reconocimiento fundamental de que la culpable de su ruina es ella misma.
- Cuando Beth, la prostituta que quiere ser agente inmobiliario en *Ciudadano Vince*, de Jess Walter, se da cuenta de que Vince no asistirá a su primera (y seguramente única) jornada de puertas abiertas, aparta su decepción para hacer sitio a la fantasía, diciendo, «con la voz llena de falsa ilusión: "Bueno, ya vendrás a la siguiente"».
- En *Breaking Bad*, cuando Walter White se enfrenta a la constante amenaza de violencia o arresto que conlleva su nuevo oficio de fabricante de metanfetamina, una y otra vez supera el pánico paralizante recurriendo a su punto fuerte: la inteligencia. Cuando analiza bien la situación su miedo se vuelve manejable, y Walter puede resolver el problema que se ha presentado.

Ejercicios

1. Vuelve a los personajes que identificaste en los dos primeros ejercicios del capítulo anterior. Imagina a cada uno de ellos en una situación muy estresante: un robo, una pelea violenta, un accidente con un ser querido, la necesidad de finalizar el tratamiento de la enfermedad terminal de un cónyuge, hijo, padre o madre. ¿Cómo reaccionan? Tómate tu tiempo, deja que la escena se desarrolle por sí misma.
2. Para cada uno de los personajes del ejercicio 1, responde a estas preguntas:
    - ¿Cuál es su deseo principal? ¿Cómo se han frustrado los intentos previos de cumplirlo? ¿Hay un personaje único que simbolice la frustración de ese deseo? ¿Cómo visita al personaje el fantasma del pasado en el momento en que transcurre tu historia? ¿Qué forma adoptan sus mecanismos de defensa? ¿En qué nivel ha quedado atrapado?
    - ¿Hay en el presente un personaje que sirva como regresado, que funcione como un revulsivo que obligue al protagonista a superar su incapacidad continua para actuar con sinceridad, valentía y responsabilidad?

Capítulo 7. El poder de la herida: la vulnerabilidad

Cuando vemos que alguien está herido o necesita nuestra ayuda, enseguida nos sentimos atraídos por él: es una reacción humana básica. Y si se abre a nosotros, si se revela con sinceridad, con todos sus defectos, nos sentimos más dispuestos a confiar en esa persona.

Así, como en la vida, sucede en la ficción. La vulnerabilidad crea una especie de resaca que nos lleva hacia el personaje herido o imperfecto, y esa atracción es mucho más importante que si el personaje es o no «agradable». Aceptaremos cierto nivel de desagrado en el personaje, incluso que sea malvado sin matices, siempre y cuando sea convincente, lo cual no depende tanto, ni mucho menos, de que sea agradable como de que esté luchando por algo significativo.

Hay distintas maneras en que el personaje puede ser vulnerable, cada una de ellas con su especial poder.

Algunas afectan a su misma existencia: está herido o enfermo de gravedad, o enfrenta un peligro inesperado. Las heridas físicas y las enfermedades graves ejercen un extraño e inexplicable poder, y, si se presentan en la historia, lo que está en juego se eleva de golpe y nuestro interés casi siempre gana intensidad, a menos que las lesiones o la enfermedad parezcan forzadas. Añade una herida o una enfermedad solo por su efecto y lo más probable es que tu audiencia se distancie en vez de implicarse. En cuanto al peligro repentino, es cierto que Raymond Chandler sugiere que entre por la puerta un hombre con una pistola cada vez que la acción decaiga, pero yo no lo recomiendo. Tarde o temprano, el lector se da cuenta de que le estás engañando.

Algunas formas de vulnerabilidad son circunstanciales: el personaje está sin trabajo, tiene una racha de mala suerte, ha quedado varado a un lado de la carretera, está en un lugar extraño durante un apagón general, vaga por habitaciones desconocidas en la oscuridad.

Otras son morales: algo que el personaje ha hecho le pone en peligro de que se le juzgue, correcta o incorrectamente.

En todos los tipos de vulnerabilidad está implícita la noción de amenaza, sea para el yo físico, emocional, espiritual o psicológico. Por eso la vulnerabilidad, o las heridas que la representan, es un medio clave para revelar lo que está en juego en una escena o historia determinada. Igual que

la gente se siente atraída por ti cuando estás herido, los lectores o la audiencia se sienten atraídos por una escena en la que se muestra una vulnerabilidad auténtica.

La vulnerabilidad nos redescubre lo que Camus llamó la «amable indiferencia del universo» y nuestra relativa insignificancia en el esquema total de las cosas. Pero también nos recuerda nuestra necesidad de los demás y de su ayuda. E independientemente de la clase de vulnerabilidad, el hecho de que enfrentemos algún tipo de peligro real atrae implícitamente a los demás (o los aleja, por miedo o culpabilidad). En cualquier caso, su potencial para la ficción dramática es obvio.

Si la vulnerabilidad en el presente de la historia se hace eco de una herida o heridas del pasado, esos recuerdos, o un personaje que los simbolice, pueden servir como fantasma del protagonista. Y quien acuda a ayudar al protagonista en el presente y le obligue a enfrentar su pasado doloroso y a superar su efecto perjudicial funcionará como regresado.

Existe una conexión especial entre la vulnerabilidad y la vergüenza, una de las emociones más interesantes (y útiles) tanto en la vida real como en la ficción.

La vergüenza es el miedo insoportable a la desconexión del vínculo, y surge cuando sentimos que hemos hecho algo, o cuando se descubre algo nuestro, que hará que los demás nos rechacen por indignación, desprecio, decepción, ira, odio. La vergüenza nos crea la sensación de indignidad, como si no mereciéramos el afecto sincero de los demás.

El vínculo afectivo con los demás, sea en forma de amor filial o romántico, de solidaridad u otro tipo de relación, se sitúa de modo habitual en lo más alto de lo que la gente considera que es valioso en su vida. Cualquier amenaza a ese vínculo, por tanto, ataca el centro de la existencia, y no hay nada tan crucial como eso para la creación de personajes.

Gran cantidad de historias se basan en la lucha del protagonista por alcanzar una autoestima que sea más fuerte que su vergüenza, de modo que el personaje tendrá que crecer hasta el punto de mostrarse vulnerable a los demás sin sentirse paralizado por su indignidad.

Consideremos la película *Precious.* Al principio la protagonista está insensibilizada ante su propia historia de víctima de malos tratos. Está literalmente encerrada en una enorme fortaleza de carne y hueso, y así se esconde de su vida. Solo cuando llegan extraños que la toman en serio y alimentan su dignidad y autoestima, que la ven como la persona que *puede*

ser y no como la triste inválida sin ambición que creó su madre, se da Precious cuenta de lo que quiere: criar a una familia libre de maltrato y de indignidad, en la que a todos se les permita amar y el amor se corresponda. Precious aprende que la dignidad solo puede lograrse con una leal empatía con uno mismo. Sin un conocimiento realista de sus defectos y virtudes, valorados de modo sincero pero también amable, no llegará a ser del todo abierta y cariñosa.

La palabra clave es «realista». Precious no se vuelve neciamente indulgente. Cuando comprende lo que es el verdadero amor, ya no se siente obligada a inventar excusas para su madre, ni a negar el horrible maltrato que su madre consintió.

La vulnerabilidad no es lo contrario de la fuerza. Hay que ser valiente para ser de verdad vulnerable, pues la sinceridad y la apertura son a menudo en sí la recompensa. Nadie se siente cómodo descubriéndose tal como es; simplemente, algunos manejan mejor la incomodidad por su sentido de la propia valía. Pero una fuerte sensación de comunicación y dignidad no nos asegura que vayamos a ser amados, porque el amor es un don, no un derecho. Se regala, no se merece.

Por tanto, entre las preguntas clave que debes hacerle a tus personajes están las siguientes: ¿crees que eres digno de ser amado? Si es así, es porque una o varias personas le han convencido de ello: piensa en esas personas, en el momento, imagina la escena. A pesar de ese sentido de valía, ¿qué parte queda de vergüenza y vulnerabilidad? ¿Quiénes, y en qué momento, crearon esa inseguridad que persiste?

Si tu personaje piensa que no es digno, ¿qué hecho o hechos originaron esa convicción? ¿Tiene un secreto terrible que hace que no pueda o quiera ser vulnerable? ¿Cuándo fue del todo sincero con otra persona por última vez? ¿Qué sucedió? Quizá no haya escena más devastadora que aquella en la que el personaje se arriesga a ser vulnerable y obtiene justo lo que temía: rechazo, indignación, traición, desprecio.

Muchas veces la pregunta más importante que hay que hacerse en una escena es qué hay en ella que haga vulnerable a tu personaje, ya que con frecuencia estará relacionado con su deseo. ¿Qué se está jugando? ¿A qué se arriesga? ¿Qué daño puede resultar?

Volviendo a los ejemplos que estamos siguiendo:

- Por muy malvado que haya sido Macbeth en su ascenso homicida al poder, también está ahí la amenaza del castigo. Aunque sea desde luego merecido, y esperemos ver cómo sufre por sus crímenes, ese peligro aumenta nuestro interés en su destino. Su culpa y su miedo, sus remordimientos, su plena conciencia de sus asesinatos –su lucidez– también le hacen vulnerable.
- Willy Loman, bajo sus tópicos rimbombantes, está desesperadamente solo y asustado, pues teme no haber cumplido sus propias expectativas y no ser, por tanto, digno de amor.
- En *Casa de arena y niebla,* Kathy está indefensa ante el poder del condado para quitarle su hogar, y eso abre la puerta a otras formas de impotencia: sus adicciones, su necesidad de un hombre fuerte, su miedo al desdén de su madre, su deseo de morir.
- Blanche DuBois no tiene hogar, necesita desesperadamente un refugio. La sordidez de sus secretos, si se revelan, la amenaza con una vergüenza irredimible, por lo que se ve forzada a confiar en «la bondad de los extraños».
- En *Ciudadano Vince,* Beth tiene tan poco dinero que tiene que vivir en casa de su madre, donde comparte el sofá con su hijo pequeño. También es vulnerable por su amor por Vince, que la quiere pero «no de esa manera».
- En *Breaking Bad,* Walt tiene cáncer de pulmón terminal y espera vivir tan solo dos años. Necesita dinero para su tratamiento y para que su familia se mantenga después de su muerte. Su impotencia, combinada con su amor, despierta nuestra empatía.

Ejercicios

1. Selecciona de nuevo tres personajes de una obra que estés escribiendo. ¿Muestra alguno de ellos una vulnerabilidad física: una herida, una enfermedad, una cicatriz que le desfigure? Una circunstancial: ¿a qué amenazas se enfrentan en tu historia? Una moral: ¿a qué clase de culpabilidad se arriesgan con sus actos presentes o pasados? Si no se da ninguna de esas opciones, añade algún tipo de vulnerabilidad y observa qué sucede.

2. Una vez que los tres personajes del ejercicio 1 posean una vulnerabilidad, identifica a los demás personajes de la historia que por esa razón se sientan atraídos por ellos. ¿Acepta el personaje vulnerable la ayuda de alguno de estos otros? ¿Cómo se resuelve su necesidad de ayuda? ¿Con éxito? ¿O le abandona o traiciona su ayudante? ¿Se culpa el personaje a sí mismo, por vergüenza, de esa traición o abandono?
3. Estos mismos tres personajes ¿creen que son dignos de amor? Si es así, ¿quién o quiénes en su pasado los convencieron de merecerlo? ¿Cómo y cuándo? ¿Qué parte queda de indignidad? ¿Quiénes o qué sucesos son responsables de ello? Imagina los momentos concretos y desarróllalos como escenas.
4. Esos tres personajes, de nuevo, ¿cuándo fueron del todo sinceros con otra persona por última vez? ¿Qué sucedió?

Capítulo 8. La gravedad de lo oculto: los secretos

Lo que llamamos subtexto –«lo que está tras lo que está», como dice la cineasta Leslie Schwerin– se basa en la tensión entre lo que se revela y lo que no.

Tiene que ver con el poder de los secretos. Si creemos que alguien oculta algo, no podemos evitar prestarle más atención. Pocos impulsos son tan poderosos como el de la curiosidad: que se lo pregunten a Pandora, a Psique o a la esposa de Barba Azul.

Christopher Vogler[9] llama a esto la Ley de la Puerta Secreta: pon una barrera entre el héroe y cualquier cosa y su curiosidad le forzará siempre a echarla abajo. El poder de los secretos obra sobre esa insaciable necesidad de saber algo.

Los secretos no tienen que ser siempre vergonzosos, aunque muchos lo son, a veces de modo irracional. Pero siempre tratan de algo que nos ha sucedido que no podemos olvidar ni compartir.

En *Esperando noticias*, de Kate Atkinson, Joanna Hunter, a cuya madre, hermana y hermano pequeño asesinó un loco cuando ella tenía seis años, le explica a un policía por qué no le cuenta eso a nadie: «La gente te mira de otra manera cuando sabe que has pasado algo terrible. Y entonces justo eso es lo que encuentran más interesante de ti».

Lo que preferimos mantener oculto, y la razón de que lo hagamos, dice mucho sobre lo que creemos que los demás esperan de nosotros, y sobre los límites de quiénes podemos ser sin que nos dejen de querer ni de aceptar.

Los secretos representan lo que tememos: si se revelan, destruirán para siempre nuestra posición entre amigos y familiares, en sociedad y ante nuestros compañeros. Ese temor puede ser irracional, desproporcionado, pero eso es mucho menos importante que el hecho de que exista, sobre todo para los escritores.

La máscara que llamamos ego o personalidad se basa en la idea de ocultar nuestros miedos, nuestras debilidades y vulnerabilidades: nuestros secretos. La amenaza de que nos descubran y, en consecuencia, nos condenen al ostracismo o al abandono es uno de los temores clave de la existencia. De algún modo, los secretos son una premonición del aislamiento que asociamos con la muerte, y mantenerlos ocultos es parte del pensamiento mágico que perpetuamos como ritual de la vida.

Gran parte de la ficción dramática moderna se apoya en la eliminación de la máscara que oculta nuestra identidad secreta, y en la lucha por reunir el valor y la sinceridad para enfrentar las consecuencias de que nos conozcan de verdad y por completo. En esas historias el secreto sirve de fantasma, y el personaje que obliga al protagonista a revelarlo y asumirlo cumple la función de regresado.

Aunque los secretos, que se ocultan conscientemente, y los rasgos o conductas reprimidas tengan distinto diagnóstico, desde la perspectiva de la ficción dramática la diferencia es más de grado que de cualidad. Para el escritor la represión es tan solo lo que sucede cuando el ocultamiento de un secreto se ha hecho habitual tras años de engaño. Lo que presta interés dramático a lo que está oculto es el miedo a que se descubra, y para los secretos y los deseos o rasgos reprimidos tal temor es en esencia el mismo. Lo que está en juego es nuestra identidad pública, la persona que los demás creen que somos, y todo lo que hemos construido al asumir ese papel.

Tanto los rasgos reprimidos como los secretos se pueden descubrir directamente mediante la exploración de los antecedentes del personaje, ya lleven ocultos un momento o toda una vida. ¿A qué le tiene miedo o de qué se avergüenza el personaje? ¿De qué se siente culpable? Recuerda que esos hechos del pasado casi siempre involucran *a otras personas* y, por tanto, pueden concebirse como escenas.

Quizá no exista eso de vivir sin una máscara, y quitarse una solo suponga ponerse otra, o confiar en la que ya teníamos detrás. Quizá lo que creo que es mi yo sincero sea en verdad tan solo otro yo diferente: un poco menos falso y defensivo, y menos delirante (o no). Pero sigue siendo verdad que cada máscara está ahí no solo para ocultarse, sino también para protegerse.

En *A pleno sol (El talento de Ripley),* Patricia Highsmith nos ofrece un escalofriante ejemplo. Tom Ripley, con sus incesantes engaños, es un personaje tras cada uno de cuyos actos se esconde un secreto: eso es lo que hace que nos resulte fascinante. Y, sin embargo, la conmoción en el núcleo de la historia la marca el hecho de que la visión interior que Ripley tiene de sí mismo nos revela solo otra capa más de engaño.

Hay en Ripley algo más profundo e inalcanzable, incognoscible, pues su imagen pública mundana no es lo único que se ha fabricado a medida. Aunque coherente y, según parece, lúcido, en realidad está en el más completo y aterrador engaño de sí mismo. Y el talento de la señora Highsmith consiste en no contarnos nunca lo que hay «de verdad» en el

fondo de las cosas, sino en capturar esa extraña sensación de desequilibrio que crea la falta de un centro de gravedad.

El poder del libro radica en su descripción de ese vacío impenetrable en el corazón de Ripley, que explica su comportamiento similar al del camaleón (o al del parásito). Solo cobra vida de verdad cuando asume la identidad de Dickie Greenleaf, sin darse nunca cuenta del todo del motivo de ello.

Es un retrato del mal mucho más escalofriante que, por ejemplo, el de Scarpia, en la ópera *Tosca*, que declara abiertamente que siente mayor placer en arrebatar por la fuerza lo que desea y se le niega que en aceptar lo que se le entrega libremente. Por terrible que sea eso, su conciencia de sí mismo le hace cognoscible, incluso predecible. En cambio, el autoengaño de Ripley le hace completamente *im*predecible y, por tanto, mucho más aterrador.

Aunque no disfraza su identidad, como Ripley, Freddie Clegg (en *El coleccionista*, de John Fowles) ofrece un retrato similar del delirio en el corazón del mal. Freddie es en gran parte ciego a su propia maldad. Una vez más, el mundo interior del personaje no es más cierto que el exterior engañoso. En su núcleo hay una especie de vacío en lugar de un alma humana.

Irónicamente, esa carencia de centro no hace que Freddie Clegg o Tom Ripley sean menos vulnerables a ser descubiertos, lo que otra vez da fe del poder de los secretos. Ambos conservan *una idea* de quiénes son y la protegen ferozmente, a pesar de que sea un fraude (o acaso precisamente por eso).

No son solo los protagonistas y otros personajes principales los que se benefician de guardar –o revelar– un secreto. En la película *Tumbleweeds*, la madre libertina Mary Jo y su hija Ava, de sensatez prematura, están en el centro del drama. Pero en la parada más reciente en su sucesión de aterrizajes equivocados conocen a un hombre llamado Dan, amable con una sombra de tristeza. Luego sabremos que es viudo, pero eso no es suficiente. Vemos cómo dirige a Ava, que se está preparando para un papel de Shakespeare en su clase de teatro de secundaria, y cómo le muestra que el ritmo del pentámetro yámbico imita las pulsaciones del corazón humano. También ofrece a Mary Jo y a Ava que usen la caravana que tiene aparcada junto a su casa. Él y su difunta esposa la habían comprado cuando preparaban un viaje a través del país que habían planeado durante algún

tiempo. Sus amigos les ofrecieron una magnífica fiesta de despedida la noche anterior al inicio del viaje. «Fue una gran fiesta –dice Dan con más melancolía de la habitual–. No debería haber cogido el volante.»

El hecho de que Dan fuera responsable de la muerte de su esposa cae como un rayo. Ahora vemos en su bondad ya no solo tristeza, sino una culpa que nunca podrá expiar.

Esto demuestra no ya que incluso los personajes secundarios pueden beneficiarse de los secretos, sino también que el momento de su revelación es crucial. Dado que los secretos crean por sí mismos suspense, no los reveles hasta que sea necesario, en general bien entrada la historia, y tan cerca del final como puedas si radican en el corazón del conflicto.

Siguiendo con nuestros ejemplos recurrentes:

- El asesinato del rey Duncan por Macbeth y su ardid de emborrachar a los dos chambelanes para que se les acuse del crimen es uno de los muchos secretos que se ve obligado a ocultar durante su ascenso y caída. Su ansia de poder será en sí misma un secreto hasta que obtenga la corona.
- Willy Loman no solo oculta que ha perdido el trabajo, también sus planes de suicidio.
- En *Casa de arena y niebla,* Kathy le oculta a su madre que su esposo la ha abandonado, que ha vuelto a fumar y que va a perder su casa por impago de impuestos.
- En *Un tranvía llamado Deseo,* el secreto de Blanche DuBois es que la pérdida del hogar familiar no fue por problemas monetarios razonables –vivía con el salario de un maestro–, sino por la bebida y las relaciones sexuales ilícitas, en las que se disipó tanto emocional y físicamente que perdió el control de su realidad inmediata.
- En *Ciudadano Vince,* Beth tiene que ocultar su interés romántico por Vince, ya que si hace el primer gesto corre el riesgo de que se ría de ella. ¿Cómo puede esperar una prostituta ser «como él quisiera que fuera» su novia?
- En *Breaking Bad,* Walt, desesperado por ganar dinero, aprovecha su especialidad en química para cocinar metanfetamina, lo cual oculta a todos, sobre todo a su cuñado, que es agente de la DEA.

Los secretos no son esenciales para el retrato del personaje, pero son una manera práctica de mostrar la vulnerabilidad. Si vas a incluir un secreto, no pienses en pequeño, a menos que busques un efecto cómico o irónico. Imagina algo profundo y ferozmente protegido, algo que, si se llega a conocer, cambiará para siempre la vida de tu personaje tal como él la concibe. Si se enteran, incluso aquellos a quienes ama y que le corresponden le condenarán o se apartarán de él por indignación o miedo.

Ejercicios

1. Elige tres personajes de una obra que estés escribiendo y decide si tienen algún secreto. Si es así, ¿cómo afectan esos secretos a su conducta frente a los demás? ¿Intenta alguno de los personajes descubrir el secreto de otro? ¿Por qué lo hace (o no)? ¿Qué pasará si un personaje revela su secreto a alguno de los otros? (Si no pasa nada, busca un secreto más condenable, más vergonzoso o terrible.)
2. Analiza los secretos de tu respuesta al ejercicio 1. ¿Cuánto tiempo lleva el personaje ocultándolo? ¿Con qué frecuencia miente para guardar su secreto? ¿Se ha convertido el secreto en su segunda naturaleza? De ser así, ¿qué puede forzarle a volver a ser consciente de la realidad?
3. Para cualquiera de los personajes de los ejercicios anteriores, ¿su secreto funciona como fantasma de la historia? Si es así, ¿quién sirve de regresado, descubre al fantasma y obliga al protagonista a asimilar que ahora se sepa?

Capítulo 9. La paradoja de sí pero no: las contradicciones

> El espíritu de la creación es el espíritu de la contradicción: el avance de las apariencias hacia una realidad desconocida.
>
> JEAN COCTEAU

Naturaleza y función dramática de la contradicción

En pocas palabras, la contradicción despierta nuestro interés en el personaje porque no encaja en lo que esperábamos de él, dado lo que hasta entonces sabíamos o habíamos observado. Igual que los secretos, las contradicciones despiertan el instinto de nuestra curiosidad –no podemos evitarlo– y suponen, por tanto, una herramienta útil para la creación de personajes, con independencia de otras consideraciones de verosimilitud o creatividad.

La verdad es que, si entrenas la mirada para detectar contradicciones, se pueden encontrar prácticamente en todas partes. Expresan una aparente paradoja de la naturaleza humana, que las personas hacen algo y hacen también justo lo contrario; son esto, pero son también aquello.

Hay contradicciones físicas, como que tenga un matón la voz chillona, o una bailarina las rodillas gordas; la «espantosa sonrisa de malicia» de la madre en *Los hijos de la viuda*, de Paula Fox, o la «voz cercana y amenazante» de la anciana en el relato «Una visita de caridad», de Eudora Welty.

Algunas parece que no van más allá de un apodo: como el de Buddha Hat (sombrero de Buda), el asesino de *Clockers*, de Richard Price; o de un sugerente tatuaje de un ama de casa sin pretensiones, como en *Travesti*, de John Hawkes. Y, sin embargo, incluso estas incongruencias que parecen intrascendentes despiertan la sospecha de una complicación, un enigma o una intensidad que no esperábamos.

A veces las contradicciones están en el temperamento: alguien es hablador y al mismo tiempo tímido, extrovertido pero desconfiado, despiadado pero infantil. Omar Little, en la serie de televisión *The Wire (Bajo escucha)*, no es solo un vigilante armado con una escopeta que vive del asalto a los traficantes y el robo de drogas (cuando le preguntan cómo se gana el dinero, responde: «Ataco y huyo»); también es homosexual, no lo oculta y trata a sus amantes con sorprendente cariño y ternura. El efecto final es que nunca estemos seguros de qué parte de su personalidad se va a manifestar en una situación determinada.

Puede haber contradicciones en el comportamiento: que nos dividamos entre el optimismo y la prudencia, que seamos tolerantes pero comedidos. Al mismo tiempo que somos generosos con nuestra familia y amigos, desconfiamos de los extraños; nos disculpamos ante nuestros jefes y tenemos celos de nuestros subordinados (o viceversa). Esas contradicciones suelen ser indicio de la tensión entre en quiénes confiamos y en quiénes no, y de por qué lo hacemos. Sea cual sea la causa, le recuerdan al observador que lo que está viendo en esa situación es solo parte de la historia.

Aparte de contribuir a la verosimilitud, las contradicciones cumplen dos funciones decisivas en la ficción dramática:

1. Cuestionan lo que se espera y, por tanto, despiertan nuestro interés.
2. Son una manera sencilla de mostrar la complejidad y la profundidad. En concreto pueden servir para presentar:
    - El subtexto (la tensión entre lo expresado y lo omitido, entre lo visible y lo oculto).
    - Las sutilezas circunstanciales de la vida social.
    - El conflicto entre el comportamiento consciente y el inconsciente.
    - El suspense: queremos saber qué significa la contradicción, por qué está ahí.

Las contradicciones pueden servir como indicios. En las primeras páginas de *El largo adiós*, de Raymond Chandler, Marlowe ve a Terry Lennox por primera vez, casi cayéndose de borracho de un Rolls Royce, un caso de yuxtaposición irónica. A eso siguen aún más contradicciones: aunque Lennox está como una cuba, su modo de hablar no indica que haya bebido nada más fuerte que un jugo de naranja. De hecho, es el borracho más educado que Marlowe recuerda haber conocido nunca. Eso ya despierta nuestra curiosidad, pero hay más: «Su rostro parecía joven, pero su cabello era de un blanco grisáceo». Marlowe descubre que el lado derecho de la cara de Lennox está «paralizado y blanquecino, cosido de finas cicatrices blancas… Una cirugía plástica bastante radical». Por qué se habría tomado Lennox la molestia de una alteración tan extrema de sus rasgos pero no se teñiría el cabello es, en fin, un misterio. Pero en eso consiste el trabajo de Marlowe.

Hay límites para lo creíble. Si decimos que el comportamiento de alguien «no es propio de él», normalmente queremos decir que no encaja con lo que sabemos de esa persona, un caso perfecto de contradicción. Pero en un guión o una ficción literaria, si sentimos que algo «no está en el personaje», solemos estar refiriéndonos a que no es creíble. Las contradicciones extremas o inverosímiles pueden mejorar una obra cómica: el mafioso encariñado con su perrito, el policía aterrorizado por los gatos, la monja que fuma un cigarrillo detrás de otro, pero pueden quitar fuerza a la dramática.

A menudo será útil preguntarte si la contradicción hace que tú, escritor, te sientas atraído por el personaje o si te hace sentirlo distante. Si es lo segundo, estás «observando» al personaje en lugar de implicarte emocionalmente con él. La contradicción en la que estás pensando parece, entonces, más una idea que una característica factible. Si puedes justificarla, arraigarla en los antecedentes, buscar escenas en tu imaginación que revelen cómo desarrolló el personaje esas tendencias que parecen contradictorias, se volverá menos teórica, más intuitiva y natural.

Algunas personas, especialmente las que han adoptado estándares religiosos para la conducta correcta, siempre se verán afectadas por la contradicción, la encuentren donde la encuentren. Pero la rectitud es enemiga de la creatividad. Para el escritor, gracias a Dios, las cosas son un poco más fluidas. Aun así, no puedes tan solo ensamblar por las buenas rasgos opuestos y pretender que has hecho un buen trabajo.

Conscientes de que en la escritura nada es insignificante, analicemos los distintos tipos de contradicción desde la que parece más superficial a la más fundamental y trascendente.

Contradicciones basadas en la yuxtaposición física, irónica o cómica

Cualquiera que conozca la cultura de las pandillas, en concreto los apodos callejeros, se habrá encontrado con una contradicción basada en la yuxtaposición irónica: los tipos enormes a los que llaman Tiny (pequeño), los que están siempre enfurruñados a los que llaman Smiley (sonriente) y los asesinos llamados Sweet (dulce, agradable).

También están:

- La hermosa joven con una deformidad en el brazo o la pierna, o que lleva peluca para ocultar su cabello devastado por la quimioterapia.
- La madre madura que se viste como su hija adolescente.

- El pajarito escuálido y con gafas que se peina para llamar la atención, se echa una copa al gaznate y no puede evitar hacer de Romeo o pelearse con el otro cretino sentado un taburete más abajo.
- El envejecido gigoló que se afeita con una Lady Remington, como hace Richard Bone en la escena que abre *Cutter y Bone,* de Newton Thornburg.

Contradicciones basadas en nuestra necesidad de cumplir distintas funciones sociales

En su diálogo filosófico *El sobrino de Rameau,* Denis Diderot plantea que cada uno se ve obligado a asumir un número interminable de máscaras para cumplir los diversos roles y las múltiples obligaciones que se exigen de nosotros. Si sentimos que una de esas máscaras es más sólida o está mejor arraigada, es solo porque el hábito, creado por la asunción diaria de ese papel particular: hija obediente, vecino quejica, jefe exigente, la ha vuelto más rutinaria, familiar y natural. Pero solo se necesita un cambio repentino o drástico en el entorno social para que nos preguntemos: ¿qué se espera de mí aquí? ¿Quién se supone que soy? ¿Qué tengo que hacer para encajar?

Nos comportamos bien en distintas situaciones sociales: la mesa de la cena, la oficina, el estadio, la iglesia, la habitación. Sentimos diferentes grados de libertad para «ser nosotros mismos» en cada uno de esos entornos, según quién más esté allí, nuestra relación con ellos, nuestra posición. El que destaca en la oficina quizá no funcione en el dormitorio, y viceversa, a menos que el lugar de trabajo sea francamente progresista. Aun así, la mayoría de la gente recorre a diario sin esfuerzo tan diversos ambientes.

Piensa, por ejemplo, en una madre soltera que trabaje. En la oficina y en casa es un torbellino: toma decisiones, dice lo que piensa, es práctica. Entonces llega un hombre del que está locamente enamorada para llevarla a una de sus escasas citas. Sus hijos apenas la reconocen: no solo se ha vestido de punta en blanco, además está encantadora, habla con voz suave, se ríe, es respetuosa. Puede que se estén preguntando: ¿quién es esta extraña y qué ha hecho con mamá? Y en cambio, en otra circunstancia completamente diferente, por ejemplo en el hospital con su padre moribundo, esa misma mujer puede revelar un aspecto completamente distinto mostrando impaciencia, mal genio, debilidad o miedo.

Contradicciones basadas en la competencia de valores morales o de objetivos

Nos consideramos honrados y responsables, hasta que un día nos encontramos un sobre lleno de dinero *(Casa de juegos,* de David Mamet). Le has sido fiel a tu cónyuge durante años, hasta que una noche te encuentras solo en un lugar extraño («Un episodio en la vida del profesor Brooke», de Tobias Wolff). En la novela *Robo: una historia de amor,* de Peter Carey, Michael Boone se debate entre su amor desesperado por la misteriosa Marlene, que apareció una noche en medio de una lluvia torrencial, y su deber con Hugh, su hermano gravemente perturbado.

Algunas de las mejores tragedias de la historia se basan en tales conflictos: Antígona debe elegir entre la lealtad al Estado o el amor de su hermano; Orestes debe elegir entre incurrir en la cólera de Apolo o que le ataquen las Furias; dado su conocimiento previo de que va a morir en el saqueo de Troya, Aquiles debe decidir si alcanza la muerte gloriosa del guerrero *(kleos)* o acepta la invitación de su madre, la nereida Tetis, regresa a Ática y vive el resto de sus días en paz.

Son conflictos centrales, en el núcleo del argumento, pero también pueden emplearse para la caracterización otros conflictos menores basados en objetivos o valores opuestos, mostrando las fuerzas contradictorias que impulsan al personaje: la monja despiadada *(La duda),* el psicólogo criminal adicto al juego *(Cracker),* la madre prostituta *(Bellman and True).*

Contradicciones consecuencia de un secreto o de un engaño

Que alguien esté ocultando algo crea una oportunidad obvia para una contradicción. Tarde o temprano lo escondido se desbordará sin que nos demos cuenta y provocará ese inexplicable cambio de conducta que resulta intrigante por sí mismo.

En *Rebeca,* de Daphne du Maurier, el impacto en Maxim de Winter de la muerte de su esposa, a la que al mismo tiempo quería y despreciaba, se encona bajo la superficie de su amabilidad, para estallar en arranques inexplicables de hiriente mal genio que con el tiempo cobran un aspecto tan amenazante que su personalidad se acerca cada vez más al colapso, lo que sugiere que la muerte de Rebeca quizá no fuera un trágico accidente, después de todo.

En *La Pimpinela escarlata,* de la baronesa Emmuska Orczy, Marguerite St. Just se pregunta qué le ha sucedido al hombre con el que se casó. Antes

era un encantador baronet pleno de compañerismo militar y de ardor romántico, pero sir Percy Blakeney se ha convertido en una parodia de sí mismo: hace el papel de dandi de pocas luces cuando están en sociedad y se niega a tocarla cuando están solos. Marguerite acabará por descubrir que esa afectación es un disfraz con el que sir Percy oculta su condición de dirigente de un grupo de nobles ingleses que intentan salvar a los aristócratas franceses que se enfrentan a la muerte bajo el gobierno del Terror. Su cariño revivirá cuando sir Percy descubra que los rumores que había oído (que Marguerite era responsable de la ejecución del marqués de St. Cyr por el Tribunal Revolucionario) no incluían que denunció al marqués por el trato salvaje que dispensaba al hermano de Marguerite, y que nunca fue su intención que le ejecutaran. En ambos casos, la ocultación de la verdad por sir Percy –su identidad como la Pimpinela escarlata, su creencia de que su esposa colaboraba con el Terror– era el origen del comportamiento que ella encontraba desconcertante y contradictorio.

Contradicciones basadas en la oposición entre rasgos conscientes e inconscientes

Este tipo de contradicción comparte un terreno común con las que se basan en el cumplimiento de distintos papeles sociales y las que son consecuencia de un engaño. Toda la construcción del ego, la imagen que mostramos a los demás, se basa en cierto grado de represión, secreto y camuflaje. Esto dice mucho de quién queremos ser, quién fingimos que somos, en quién tememos convertirnos y cuál es nuestra posición entre los demás. Hasta ese punto, todos vivimos una mentira, o al menos ejercemos cierta cantidad de prestidigitación psicológica en cada momento de cada día con cada persona que encontramos.

Y, sin embargo, uno de los atributos clave de los rasgos reprimidos es que la represión aumenta en secreto su poder. Al intentar ocultar un impulso como, por ejemplo, el hecho de ser coqueto o temerario o mezquino, ponemos en marcha una olla a presión que un día puede llegar a explotar.

La tensión creada por esos dos impulsos antagónicos: controlar nuestro comportamiento para «seguir adelante» o soltarnos y «ser nosotros mismos», constituye uno de los conflictos centrales de nuestra vida. Y el conflicto es intrínsecamente dramático.

Comprender esa lucha interior puede ser útil para que el personaje actúe de forma impredecible. Por cada rasgo que exhibimos, su opuesto acecha en

algún lugar de nuestra psique. Estos trazos de sombra pueden ser débiles y estar apenas formados por su falta de uso consciente, pero existen, lo que significa que, si un personaje actúa de modo poco creíble, podemos hacer que resulte más natural si mostramos lo que ha sucedido y cómo se ha originado esa batalla entre sus rasgos conscientes y reprimidos.

Las contradicciones pueden hacer visibles tanto las intenciones del personaje como lo que no sabe que está en su propia naturaleza, y lo hacen de golpe, sin necesidad de un complicado psicoanálisis. Los intentos de muchos autores de reflejar el funcionamiento del inconsciente degeneran en laboriosas explicaciones, o, si no, el autor hace el papel del inconsciente, con lo que reduce al personaje a mero espécimen psicológico, o lo convierte en marioneta.

En la serie de televisión *Mad Men*, Don Draper (Jon Hamm) adopta por completo los valores hipermasculinos de Madison Avenue en la década de 1960. No es ya solo el príncipe hacedor de lluvia de Sterling Cooper, es el alfa prácticamente en todos los grupos masculinos que encuentra. Parte de esto es una farsa –ha asumido una identidad falsa para escapar de la vergonzosa pobreza de su infancia y para ocultar otros problemas del pasado, y protege con diligencia esa máscara–, pero también nos habla de su necesidad de encajar, de triunfar. Su papel en el ascenso de Peggy Olson (Elisabeth Moss) puede parecer que contradice la estrechez de miras de aquellos valores, aunque su apoyo no sea ni mucho menos incondicional o siquiera constante. Pero es el único alto cargo de la empresa que reconoció su talento y promovió su ascenso al departamento creativo, un tributo a un sentido de la justicia que, en otros casos, intenta ocultar. Lo que es más importante, Don ve en Peggy una honradez y una falta de artificio que en secreto admira y envidia.

Contradicciones del temperamento

Cada uno de los personajes principales de *Valor de ley,* de Charles Portis, resulta intrigante y contradictorio: Mattie, a pesar de su juventud, es indomable y sabe hacer negocios. LaBoeuf es valiente a pesar de su vanidosa preocupación por su aspecto. Cogburn, el gordo borracho y tuerto, es implacable, astuto y, al final, también valeroso.

En *The Wire (Bajo escucha),* Jimmy McNulty es un padre comprometido y un policía obstinado, además de un borracho sin remedio y un mujeriego empedernido.

En su cuento «The Other Place», Mary Gaitskill retrata con destreza a un niño de trece años usando solo su nombre (Douglas), su edad y tres contradicciones: la primera es que es muy inteligente pero detesta leer; la segunda es que ha heredado un «temblor esencial» que le hace mover las manos de modo involuntario y, sin embargo, tiene un talento exquisito para dibujar, y le encanta hacerlo; la tercera es que dibuja bellos bocetos de cuervos: le fascinan porque son de los pocos animales más inteligentes de lo que necesitan para sobrevivir, y hace también dibujos detallados y vívidos de hombres con armas de fuego, o que están colgando de una soga, o cortando a otros hombres con una sierra eléctrica.

Este tipo de contradicción es difícil de atribuir a una causa, lo que no necesariamente indica una deficiencia. Los lectores y el público no necesitan ni quieren que se les explique todo. Pero al idear un personaje como Cogburn, LaBoeuf, Mattie o McNulty, es necesario intuir el todo psíquico que abarca las contradicciones, y no simplemente juntarlas y esperar a que seque el pegamento. Es probable, por ejemplo, que la precocidad de Mattie se deba en parte a su necesidad de asumir el papel de adulta responsable dada la falta de sentido comercial de su madre y la ausencia de su padre. Pero esa capacidad y esa determinación son innatas. Mattie no ha salido a su madre: es hija de su padre.

Siguiendo con nuestros ejemplos:

- Macbeth es audaz cuando es violento y cobarde cuando teme algo, desmedido en su ambición pero atormentado por su conciencia. Es a la vez miedoso y temerario.
- Willy Loman predica la importancia de ser querido, cuando está claro que él es el personaje de la obra que más aislado se encuentra.
- En *Casa de arena y niebla,* Kathy es una joven atractiva e inteligente, obsesionada desde la adolescencia por un claro deseo de estar muerta.
- Blanche DuBois está desesperada y es débil y vanidosa sin remedio, tiene la facilidad de los alcohólicos para la negación y el delirio, pero también es ferozmente orgullosa y resiliente, capaz de mantener una determinación extraordinaria.
- En *Ciudadano Vince,* Beth se ha roto el brazo y tiene que atender a sus clientes con escayola (un caso de «yuxtaposición cómica», de los antes

mencionados).

- En *Breaking Bad,* Walt es a la vez un profesor de química que podría haber logrado mucho más y un excepcional cocinero de metanfetamina. Su giro a la actividad criminal desata en él una confianza y una asertividad antes reprimidas, lo que demuestra tanto cuando defiende a su hijo, que tiene parálisis cerebral, de una pandilla de abusones, como en un inesperado aumento de deseo sexual por su esposa embarazada. Los demás creen que esa conducta «le viene de la nada». Walt dice que, por primera vez en años, está «despierto».

Más allá de todas las otras consideraciones hasta aquí expuestas, las contradicciones son útiles porque son interesantes por sí mismas. Nuestra percepción se dirige por instinto hacia lo que no encaja. Es una adaptación evolutiva: nos alerta de las amenazas. Ese sonido inesperado que hemos oído podría ser solo el viento en la hierba, o bien un depredador que se acerca. La sarta de insultos de tu vecino, normalmente pacífico, podría no ser nada, o bien algo que ignoras por tu cuenta y riesgo. El mensaje subyacente a toda contradicción es: PRESTA ATENCIÓN.

Ejercicios

1. Elige tres personajes de una obra literaria o película que te haya gustado hace poco y pregúntate si presentan alguno de estos tipos de contradicción:
    - Yuxtaposición física, irónica o cómica.
    - Necesidad de cumplir distintas funciones sociales.
    - Competencia de valores morales o de objetivos.
    - Consecuencia de un secreto o de un engaño.
    - Oposición entre rasgos conscientes e inconscientes.
    - Del temperamento o la personalidad.
2. Haz lo mismo con tres personajes de una obra que estés escribiendo.
3. Si un personaje de los que has elegido para los ejercicios 1 y 2 no presenta ninguna contradicción, añádela. ¿Qué sucede? ¿Parece forzada o natural? Y en ambos casos ¿por qué?

Capítulo 10. Servir y desafiar a la dictadura del motivo

La mayoría de las veces la gente no sabe por qué hace lo que hace.

WILLIAM TREVOR, «La habitación»

El misterio en el corazón del personaje

Sófocles describió a sus héroes con el término *deinos*, que se traduce vagamente como «maravilloso y extraño». Un personaje que haga honor a esa descripción emitirá una especie de resplandor que nos recuerde la impredecible capacidad para el sacrificio por amor, el heroísmo, la extrema perseverancia (o para el egoísmo rastrero, la cobardía, la indecisión) que cada uno de nosotros lleva en el corazón.

Pero construir historias y personajes es también una cuestión práctica, que requiere oficio. El abismo entre esa cosa inefable que perseguimos y las sencillas herramientas de que disponemos puede parecer enorme y desalentador. Es fácil decir: la tarea del escritor es equilibrar la expectación y la sorpresa, de palabra en palabra, de acto en acto, escena a escena. Como muchas otras cosas fáciles de expresar, es increíblemente difícil lograrlo. En la formación del personaje ese equilibrio supone crear primero una imagen que dé la impresión de ser coherente o completa, luego hacer que pase por una puerta hacia lo desconocido, que entre en un purgatorio de pruebas y fracasos, de revelaciones y equívocos, que hará trizas su acostumbrada y consistente percepción de sí mismo y le transformará por entero.

Ese es el truco, por así decirlo, y es válido para todo el espectro de la ficción. Aunque muchas de las narraciones más satisfactorias nos muestran la capacidad de crecimiento o de transformación, de lograr lo que creíamos imposible, sigue habiendo límites a lo que un escritor puede atreverse a hacer, no solo en el drama serio, sino también en la comedia. El Coyote no puede renunciar a su deseo de atrapar al Correcaminos, por muchos yunques que le caigan encima desde el cielo.

Y así nos encontramos una vez más atrapados en el inquebrantable lazo del deseo. Por muchos aspectos de la creación de personajes que exploremos, volvemos siempre a esta idea central, a la vibración de ese mecanismo vital del que parece que depende todo lo demás. La urgencia ineludible del deseo del personaje, la manera vívida en que le definen su anhelo y necesidad, crea lo que yo llamo la dictadura del motivo, que, como todas las dictaduras, exige obediencia e inspira rebelión.

¿Cuánto necesitamos saber del personaje?

No hay nada sobre lo que podamos saber todo, y esto es igual de cierto respecto a nuestros personajes que respecto al universo. El hecho de que exhibamos rasgos inconscientes demuestra que ni siquiera sabemos todo sobre nosotros mismos: ¿cómo podría resultar convincente un personaje sin esa cualidad? Además, un personaje del que ya sepas todo es una entidad agotada, estática e inevitablemente predecible. ¿Qué interés hay en eso?

También el autor puede disfrutar y aprovechar la sensación de misterio ante su creación. La autenticidad de los personajes, basada en que parezca que actúan por propia voluntad, también genera su cualidad quizá más importante: su capacidad de estimular el deseo de saber más de ellos. Eso no se consigue tan solo con un complicado juego del escondite, ni administrando la información hasta que toque la siguiente dosis, revelar para ocultar, como lo llaman.

Lo más necesario para desafiar lo predecible está en esa curiosa cualidad humana conocida como libertad. Su exploración en el personaje supone considerar, dado lo que ya sabemos, lo que probablemente haría en un momento determinado de la historia, y luego preguntarnos: *¿y si hiciera otra cosa en vez de eso?,* y en concreto: *¿y si hiciera justo lo contrario?*

Ya tocamos esto en el capítulo anterior, cuando nos referíamos a las contradicciones, pero a lo que voy ahora es algo más básico. Para medir los límites de lo creíble en una situación dada necesitamos una comprensión del personaje que supera lo que hasta ahora hemos visto. Nos hace falta más, y lo abordaremos en los siguientes capítulos.

Lo que tratamos de hacer como escritores es aprender lo suficiente del personaje para formarnos una intuición coherente que nos ayude a ver en la imaginación cómo «se comporta», claramente y con detalle. Algunos escritores hacen bocetos o esquemas detallados de los personajes; otros improvisan y van corrigiendo a medida que avanzan. De uno u otro modo, el escritor desarrolla con el tiempo la intuición de qué es necesario entender para que las escenas se sostengan.

Tenemos que estar lo bastante cómodos con el personaje como para comenzar a escribir, lo suficiente para imaginar cómo se desenvuelve en su mundo de ficción, cómo se comunica con otros personajes, y al menos una parte de los motivos de su conducta. Buscaremos el momento exacto en que comprendamos ya lo suficiente del personaje para liberarlo y dejar que nos sorprenda.

Esto no es una ciencia. Apenas es un oficio. Aunque aprendamos técnicas y trucos, la formación de un personaje sigue siendo huidiza, como si moldeáramos muñecos de mercurio. A veces me pregunto si es un síntoma de un trastorno mental en esencia benigno. En mis momentos más productivos, siento como si fuera la versión adulta del amigo imaginario.

Sea lo que sea esta curiosa facultad, requiere la capacidad de imaginar a nuestros personajes con claridad y sentir como si estuviéramos dialogando con ellos, observándolos del mismo modo que observamos un sueño, *no* controlándolos como a marionetas. Y esto nos devuelve a algo que mencioné antes y exploraremos ahora con más detenimiento: la necesidad de usar no solo el intelecto, sino también la intuición, para el desarrollo del personaje. Así desafiaremos, hasta donde nos sea posible, a la dictadura del motivo.

Los límites del raciocinio

Vuelve a tu primer día en el patio del recreo, trata de recordar lo extraños que parecían tus nuevos compañeros de clase y cómo se formó y cambió tu percepción de ellos. Dudo que te dijeras: «Jennifer necesita que le hagan caso todo el rato, así que me guardará rencor si me hago amigo de Jack». Más bien, te concentraste en lo que veías, oías y sentías, y sin un razonamiento consciente transformaste esas percepciones en una imagen mental que sirvió de guía en tu interacción con la quisquillosa y celosa Jennifer.

No ha cambiado mucho en la edad adulta, excepto tal vez que permites que la lógica, en concreto la relación entre causa y efecto, influya en tus decisiones y juicios. Pero es poco probable que tu impresión interna de los demás se apoye en silogismos. Y, sin embargo, eso es lo que suele suceder en la mala literatura.

Con demasiada frecuencia, los escritores se sienten obligados a explicar por qué sus personajes hacen lo que hacen en cada etapa de la historia. Creen, en parte con razón, que dejar cosas incompletas, ambiguas o desordenadas no es sino falta de cuidado. Aunque haya una parte admirable en ese tipo de rigor, en el ámbito de la formación de personajes me temo que carece de fundamento.

Donde sí es necesario el rigor es en nuestra creatividad al concebir a los personajes, en su visibilidad, realismo e intensidad, y eso no se puede lograr tan solo a través del intelecto. El actor Dustin Hoffman recordaba la famosa

cita de Miles Davis: «No interpretes lo que está ahí: interpreta lo que no está», y añadía: «Creemos que lo consciente es el factor determinante, y en realidad es el instrumento menos fiable»[10].

No llegamos a conocer mejor a alguien nuevo si nos recita sus datos biológicos; le conocemos al interactuar con él, sobre todo en momentos de emoción, impredecibles o difíciles. Así que también conoceremos mejor a nuestros personajes si les acompañamos en escenas trascendentes que muestren los aspectos más relevantes de su vida.

El problema es que carecemos de referencias externas, de un ser humano real, para comprobar si hemos sido precisos. Solo tenemos nuestra sensación intuitiva del personaje, la imagen que vemos de él, la impresión emocional que nos produce y cierta idea de lo que haría o no haría, que irónicamente estamos constantemente poniendo en duda, incluso socavándola, a través del conflicto y la contradicción (y eso sin mencionar las revisiones y correcciones).

Entonces ¿dónde está la fina línea entre sentirnos desconcertados e intrigados por un comportamiento o encontrarlo poco creíble, o lo que es peor: forzado? La respuesta está en dejar que el comportamiento enigmático surja *del personaje*, no del escritor. Puede parecer que nos adentramos en la locura, pero, como señalábamos al principio, en la formación de personajes es importante el componente irracional.

Hemos de crear una intuición tan vívida y concreta del personaje que la posibilidad de una acción real, impredecible e impremeditada *por su parte* parezca no solo posible, sino también creíble. La única manera de hacerlo es seguir trabajando con el personaje hasta que tenga, al menos, tanta forma y sustancia como la representación interna de una persona real. Como veremos en los próximos capítulos, esto requiere que veamos al personaje en escenas de dificultad o exigencia emocional, pobladas de conflicto, *pathos* y riesgo.

Los lectores y espectadores no deben sentirse molestos por el comportamiento de un personaje, pero tampoco deben sentirse del todo cómodos, o estarán varios pasos por delante de cada giro de la historia. Para ello, podemos hacer que, en algún momento, la motivación del personaje aún no esté clara, sino que se haga visible a medida que avanza la historia, o que la motivación sea demasiado compleja para resumirla en una explicación reductiva.

En *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente,* Linda Seger identifica siete motivaciones que impulsan al personaje a través de la historia: supervivencia; seguridad y protección; amor y sentido de pertenencia; reputación y amor propio; necesidad de saber y entender; estética (orden, equilibrio o propósito); y autorrealización. Por muy tranquilizadora que en principio pueda parecer esta lista, ese efecto se desvanece bastante rápido cuando exploras a fondo al personaje. Quizá lo primero de lo que te des cuenta sea de que estas motivaciones no son mutuamente excluyentes –sin amor propio, sentido de propósito ni autorrealización, ¿cómo es posible amar de verdad?–, sino que parecen haberse abstraído de modo artificial de un organismo más natural y complejo.

Esto puede parecer contradictorio a los que en clase de literatura o de redacción se les ha obligado a identificar la causa primaria de las acciones de un personaje, lo cual es un ejercicio inútil. Es la misma equivocación que se da en el modo habitual de entender el llamado «error trágico». Si en su interpretación los actores se centraran solo en los celos de Medea, en el orgullo de Coriolano, en la indecisión de Hamlet o en la ambición de Macbeth, los resultados serían inexpresivos hasta el ridículo. Tal enfoque malinterpreta la naturaleza fundamental de esos personajes.

La muerte de Abel a manos de Caín no resulta tan convincente como el asesinato de Layo por Edipo, la desobediencia de Adán y Eva o el robo del fuego por Prometeo. Se debe a que la envidia explica claramente la violencia de Caín. En los otros tres casos, no estamos del todo seguros de por qué cometieron sus crímenes. La rebelde dignidad de Edipo, la curiosidad desenfrenada de Eva, la compasión de Prometeo por el hombre parecen contar solo una parte de la historia. Por eso esos relatos continúan intrigándonos siglos después de escritos.

En su manual de escritura *El guión,* Robert McKee plantea:

> En general, cuanto más vincula el escritor la motivación a causas concretas, más pierde el personaje a ojos de los espectadores.

Es una verdad astuta, sutil y desesperante. Lo más probable es que el personaje empiece a ser fascinante cuando lo liberes y le permitas desafiar tus expectativas y las del público sobre lo que puede hacer.

Explicar a tu personaje le mata. Haga lo que haga, el lector o espectador necesita sentir que sus acciones no surgen de una fuente identificable, sino de toda su personalidad, sus deseos y contradicciones y secretos y heridas,

su apego a amigos y familia y su miedo a sus enemigos, su educación y su sentido del hogar, sus amores y odios, su vergüenza y orgullo y culpa y alegría. Por importante que sea su deseo principal, no existe nunca en el vacío ni puede ser desenredado ni separado del resto del personaje.

Achacar cada acción a su motivo es tan simplista que no es satisfactorio. Es una visión demasiado rígida y poco sofisticada del comportamiento. Y cuanto más note el lector la mano del autor en la conducta del personaje, cuanto más se reduzca a causas fácilmente explicables, más se sentirá el lector encadenado a la dictadura del motivo, en lugar de encontrarse algo más huidizo e intrigante, maravilloso y extraño.

Ejercicios

1. Vuelve a una novela o película que te haya gustado hace poco. Elige tres personajes y analiza un acto especialmente importante de cada uno de ellos en la historia. Pregúntate si hay un motivo único identificable para cualquiera de esos actos, o un grupo complejo de factores que lo hayan provocado. Sé preciso: señala cada uno de esos factores.
2. Repite el ejercicio anterior con dos personajes de una obra que estés escribiendo.
3. Imagina lo que sucedería si los dos personajes del ejercicio 2 hicieran exactamente lo contrario de lo que ya has escrito en las escenas que has elegido. ¿Ese cambio violenta o mejora tu percepción de lo que el personaje es capaz de hacer? Si te parece que queda mal o forzado, busca la causa: ¿puede ser, por ejemplo, que tu percepción del personaje sea innecesariamente limitada?

Capítulo 11. Lo dinámico frente a lo estático: crear una biografía a partir de escenas

> ¿Qué es la personalidad sino la determinación del incidente? ¿Qué es el incidente sino la explicación de la personalidad?
>
> HENRY JAMES

En su libro *El arte de la escritura dramática*, que influyó profundamente en toda una generación de novelistas, dramaturgos y guionistas, Lajos Egri instaba a los escritores a construir biografías detalladas de los personajes que se centraran en tres áreas principales:

- Física (aspecto, sexo, raza, edad, salud).
- Psicológica (amor, odio, miedo, orgullo, vergüenza, culpa, éxito, fracaso).
- Social (clase, educación, trabajo, familia, amigos, religión, política).

Estoy de acuerdo con este enfoque, con una importante salvedad: no hago listas de datos de mis personajes, como su estatura, color de ojos, estado civil, religión, ocupación, etcétera. En vez de eso, visualizo esas cosas en la escena, concentrándome en la pregunta: ¿cómo afecta el carácter físico, psicológico y social de mi personaje a sus interacciones con los demás? La forma específica en que recomiendo hacerlo es el tema de los próximos tres capítulos.

Una lista fija de datos de tu personaje puede ayudarte a describirle, pero suele resultar menos útil para mostrar cómo se comporta. El guionista Frank Pierson *(La leyenda del indomable, Tarde de perros, Presunto inocente)* recomendaba escribir escenas fuera del guión para ver cómo actúan los personajes en momentos de vergüenza y conflicto no relacionados con la historia. El método que propongo en este y en los siguientes tres capítulos es una ampliación de esa idea, aunque trato de imaginar escenas tan estrechamente relacionadas como pueda con la historia que quiero contar. Cubro mucho terreno en estos capítulos, pero casi nunca lo aplico por completo a mi trabajo con un solo personaje. En cada momento de la escritura llego hasta donde necesito para obtener una imagen viva, visible y profunda del personaje. Dicho esto, las escenas reveladoras de la trama

emocional que acabo por descartar no son una pérdida de tiempo, sino parte del inevitable proceso de exploración que requiere la escritura.

No elaboro esas escenas hasta su forma definitiva. Me basta con un boceto, lo suficiente para tener una vívida impresión visual y emocional del personaje en momentos significativos que muestren cómo se relaciona con su familia; cómo hace su trabajo; cómo trata a alguien por quien se siente atraído, en qué medida confía en su formación, cómo cuida su aspecto (¿por qué?, ¿para quién?): cómo responde a la vergüenza, al miedo, al peligro.

En muchos aspectos, este trabajo se parece al que recomiendo en el capítulo 3 como medio de autoexploración, pero ahora se dirige al personaje. Indago en momentos clave de verdadero impacto emocional, con un ojo puesto en determinar las piedras de toque físicas, psicológicas y sociales que definen su vida.

Imaginar a mis personajes en escenas los muestra de una manera que las biografías descriptivas no pueden lograr, lo que confirma una sencilla verdad fundamental de la escritura: *los personajes se revelan de modo más visible en lo que hacen y en lo que dicen que en lo que piensan o sienten.*

No es tan solo una máxima para la ficción dramática. La filosofía del siglo XX, desde Martin Heidegger y los existencialistas hasta Jürgen Habermas y los deconstruccionistas, ha destacado que el yo no lo crea la razón (pensamiento y sentimiento), sino la implicación activa en el mundo y con los demás. El pensamiento y el sentimiento pueden revocarse, reemplazarse o contrarrestarse con otros pensamientos y sentimientos; la acción requiere compromiso. Tiene consecuencias.

En otras palabras, como decía mi tía favorita: *no te conoces por ti mismo.* La reflexión y la introspección son aspectos necesarios de cualquier vida, pero nuestras acciones nos definen, en concreto cómo nos comportamos con los demás. Gran parte de lo que hay en nuestro pensamiento y en nuestro corazón no es resultado de la contemplación, sino el efecto remanente de cómo nos ha tratado otra persona, en especial alguien querido o que se preocupara por nosotros. ¿Cómo vamos a conocer al personaje si no exploramos eso?

Nuestro modo de obrar, sobre todo en un conflicto, revela lo que queremos, las decisiones que tomamos para lograrlo, cuánto lo deseamos, hasta dónde estamos dispuestos a llegar para obtenerlo y lo que pensamos de nosotros mismos y de los demás.

Todo esto no significa que los sentimientos o pensamientos del personaje sean irrelevantes. Pero decirle al lector lo que un personaje piensa o siente es mucho menos efectivo que mostrar cómo influye en su comportamiento, o cómo lucha con esas ideas y emociones en lugar de simplemente tenerlas.

Las escenas ponen a prueba al personaje. Y nos revelamos más rotundamente cuando se nos somete a prueba. A veces no importa tanto lo que sintamos o pensemos. Lo que importa es: ¿podemos hacer que esos pensamientos y sentimientos cuenten para algo? ¿Podemos despojarlos de su ligereza y revelar los deseos, las necesidades y las convicciones que laten por debajo, ponerlos en práctica en nuestra vida entre los demás, dejar que nos guíen o inspiren mientras luchamos por vivir con amor y valentía una vida que tenga sentido? ¿Tenemos la voluntad, la claridad de ideas, la determinación –la fuerza *de carácter*– para hacerlo?

Capítulo 12. Carne y hueso y zapatos: la naturaleza física del personaje

¿Es necesaria la descripción física?

Antes de que el cine y la televisión se hicieran accesibles para todos, se apreciaban mucho las detalladas descripciones físicas en los libros, aunque casi nunca se referían solo a lo exterior. La habilidad de Joseph Conrad para esbozar el espíritu del personaje describiendo su forma de andar, su postura, su ropa, su rostro –«de tez macilenta y fealdad melancólica» *(El agente secreto)*– continúa impresionándome cada vez que leo un pasaje suyo. Katherine Anne Porter ha mostrado la interacción entre la vida interior y el aspecto exterior con tanta destreza, sutileza e inteligencia como nadie lo haya hecho nunca.

En cambio, Elmore Leonard se basa casi exclusivamente en la acción y en el diálogo para la caracterización, como si su habilidad para describir fuera insuficiente; pero los lectores buscan sus libros sobre todo para disfrutar de sus personajes, «visibles» a pesar de la relativa falta de detalles. Algunos escritores directamente omiten o limitan a propósito las descripciones físicas, en especial las de los protagonistas, porque creen que la falta de detalles supone una mejor oportunidad para que el lector se enganche y vea al personaje como un reflejo de sí mismo. Y los escritores de televisión y cine pueden contar con actores, actrices y diseñadores de vestuario para que se ocupen de una parte del trabajo más pesado.

Los detalles físicos no son irrelevantes, pero más allá de dar suficiente información al lector para imaginar al personaje, ya sea directamente con la descripción o indirectamente con la acción y el diálogo, las preguntas cruciales son:

- ¿Cómo refleja su apariencia externa su vida interior?
- ¿Cómo afecta su apariencia a su comportamiento?
- ¿Cómo afecta su apariencia a las reacciones de los demás?

Esas respuestas son mucho más importantes que el color del cabello, el contorno de cintura o la estatura exacta.

Los sentidos

La forma en que un personaje interpreta el mundo a través de sus sentidos proporciona una de las maneras más astutas de usar lo físico para mejorar la caracterización. El uso simultáneo de la sensación externa y de la evaluación mental ancla la vida interna del personaje en los eventos exteriores, cumpliendo dos funciones a la vez. Pocas cosas pueden provocar una conexión más fuerte con tu personaje que lo que percibe con sus ojos, sus oídos, su nariz, su piel, su lengua. ¿A qué sentidos hace más caso y por qué? ¿Cómo procesa las impresiones que recibe? ¿Le guían de modo seguro o le engañan?

En *Dura la lluvia que cae*, de Don Carpenter, Jack Levitt espera con su amigo Denny a que lleguen dos chicas. Cuando lo hacen, queda un poco decepcionado, a pesar de la emoción de siempre de las cosas nuevas, especialmente de las chicas. Pero es que estas tienen «cara de lobo y bocas infantiles, aunque endurecidas»; visten de negro y azul brillante; sus voces son «insondables y frágiles, de forzada frialdad». Jack adivina que debajo de esa fachada ambas chicas son sencillas, pero su intento de emular a las «putas de tres al cuarto de Nueva York» le despierta la desilusión. Su aspecto y su voz, cómo las ve y percibe Jack, nos dan una idea tanto de cómo son ellas como de cómo es él.

En *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, el inocente y lúbrico asombro de Óscar no puede quedar mejor retratado que en la carta en la que cuenta cómo perdió su virginidad: «Me sabe a Heineken».

La versión cinematográfica de *El halcón maltés* trató de capturar el aroma de Joel Cairo (Peter Lorre) haciendo que Spade (Humphrey Bogart) olfateara su extraño pañuelo y se riera entre dientes. En el libro, Hammett primero describe a Cairo visualmente –su aspecto de cervatillo y sus pasos cortos y delicados cuando se acerca– y luego concluye con «el olor a *chypre* que le acompañaba». El efecto es múltiple. Nos enteramos de que Spade sabe qué es el *chypre* –un aroma creado por François Coty y que evoca el nombre de la isla de Chipre– y redondea la impresión de afeminamiento de Cairo. Y lo que es más importante, crea esa sensación de intrusión que solo un olor espeso puede provocar.

Sexo frente a género

El sexo de tu personaje puede parecer una decisión automática, pero no debería serlo. Con el tema del sexo surge la pregunta mucho más sutil, más

compleja y, por tanto, más interesante del rol de género.

Los hombres y las mujeres actúan de forma distinta y reciben un trato diferente en todas las culturas del mundo. Si te preguntas si tal personaje debe ser mujer u hombre, estás explorando lo que tendrá que hacer y decir, cómo serán sus respuestas, qué objetivos y deseos se permitirá, qué obstáculos internos o sociales surgirán en su camino, qué podrá hacer para superarlos.

La diferencia entre hombres y mujeres a este respecto no es tan marcada como lo era antes. El amo de casa se ha convertido en una referencia de la comedia romántica, igual que lo son mujeres como la agente especial del FBI Clarice Starling en *El silencio de los corderos* o la piloto de helicópteros de combate Karen Walden (interpretada por Meg Ryan) en *En honor a la verdad* para los géneros policíaco y de acción. Pero cada uno de esos personajes tiene aún que nadar contra la corriente de lo que otros creen que debe ser su función.

Cuando tomes la decisión del sexo de tus personajes, no dejes que encajen del todo en el estereotipo cultural. Los hombres y mujeres reales son en gran parte producto de nuestra imaginación. Nuestra supuesta función de género casi siempre viola algún aspecto de nuestra personalidad: la delicadeza y la sensibilidad en los hombres, por ejemplo, la agresividad en las mujeres. ¿Por qué negarse a uno mismo esa rica fuente de conflicto?

Atractivo sexual

Una de las escenas más tiernas de *Delitos a largo plazo*, de Jake Arnott, ambientada en el Londres de 1960, es cuando el gánster Harry Starks se acuesta con un chapero al que conoce en una cafetería. Después del sexo en posición vertical contra un espejo de cuerpo entero, Harry le dice al joven que es un chico muy guapo, y luego sigue: «Yo no lo soy, ¿verdad?». Su cara curtida le hace parecer mayor de lo que es, y sus cejas se tocan como un solo mechón de pelo. Le cuenta al joven que por eso parece «un maldito hombre lobo» y que su abuela solía decirle que eso significaba que «había nacido para la horca».

God's Pocket, de Pete Dexter, está lleno de escenas que usan el sexo y la atracción sexual con efectos devastadores, especialmente para mostrar la vulnerabilidad.

Peets, capataz de la construcción, observa a su esposa, que es enfermera, mientras ella se prepara para cumplir su turno. «Ver cómo se vestía siempre

le hacía sentirse del modo en que es normal que se sintiera al verla desnudarse.» Él alisa la parte posterior de su falda y ella se apoya sutilmente en su mano.

Las cosas no son tan fáciles para Mickey Scarpato, «que no entiende a las mujeres, como la mayoría de la gente no entiende la economía». Le gusta que su esposa, Jeanie, nombre partes de su cuerpo cuando hacen el amor, lo que ella hace con amable indiferencia. Ella escucha su respiración por la nariz mientras se acerca al clímax, coloca su mentón sobre el hombro de él «para esperarlo» y toma nota del «abundante cabello negro sobre su nuca». Una vez intentó despertar los celos de las esposas locales describiendo el pene de Mickey como «un martillo neumático», pero ahora piensa en él más bien como «algo realmente hambriento con una boquita pequeña. Como un pez». Mickey sabe que tiene suerte de tener a Jeanie, y se pasa casi todo el libro haciendo todo lo que puede para complacerla, porque teme que ella esté a punto de abandonarle.

Si somos guapos, apuestos o atractivos, disfrutamos de ventajas que el que es feo, vulgar o desagradable no tiene. La gente nos sonríe más a menudo, nos presta más atención, hace más caso a lo que le pidamos (o trata de cumplirlo con más entusiasmo), y en general nos hace más favores.

Pero también nos piden cosas que no piden a los demás: quieren gustarnos, que nos riamos de sus chistes malos, que acariciemos a sus mascotas. Pueden proyectar en nosotros su deseo sexual o sus sueños de éxito. La belleza, como la fama, puede ser una hoja de doble filo.

No es importante saber lo alto, lo guapo o lo delgado que sea el personaje. Las medidas no tienen importancia. Las preguntas que has de hacer son: ¿cómo hace su aspecto que se sienta el personaje? ¿Qué reacción emocional provoca en los demás? ¿Cómo se traducen esos sentimientos y emociones en su conducta?

Los aspectos de la sexualidad relacionados con la vida interior del personaje se tratarán en el próximo capítulo, pero ahora la pregunta principal es: ¿cómo afecta la apariencia de mi personaje a su vida sexual?

- ¿Se considera a sí mismo no solo atractivo, sino también sexy? ¿Lo creen también así los demás?
- ¿Cuándo fue la última vez que tuvo una relación sexual? ¿Con quién? Si ha pasado mucho tiempo, ¿por qué? ¿Qué intenta hacer para que eso

cambie, si es que intenta algo? ¿Lo echa de menos? ¿Cuánto? Si no, ¿por qué no? (La convención popular sugiere que los hombres necesitan y extrañan el sexo más que las mujeres, pero lo convencional alimenta la mediocridad en muchos campos, entre ellos en la creación de personajes. No caigas en lo obvio.)

- ¿Está a gusto tu personaje con el sexo? ¿Es fácil para él? ¿Complicado? ¿Embarazoso? ¿Aterrador?
- ¿Quiénes han sido sus amantes más significativos? ¿Qué pensaban ellos de su rostro, su cuerpo, sus besos, su cariño?
- ¿Le ha resultado repulsivo su aspecto a alguien? ¿Hizo daño ese rechazo a tu personaje? ¿Le duele aún?
- ¿Cómo ha cambiado su percepción del atractivo sexual a lo largo de los años?

Recuerda: cada una de las preguntas anteriores debe responderse *visualizando una escena.* Fuera de la pornografía, el sexo en la página o en la pantalla ha de tratar de crear vulnerabilidad, no de saciar un deseo. Un episodio de rechazo sexual que cambie la vida, el banquete de bodas en el que el cónyuge de tu personaje coquetea con un atractivo desconocido, o ese momento en que tu personaje, ya maduro, entra en un lugar y se da cuenta de que ya nadie gira la cabeza, todo eso lo muestra de un modo mucho más interesante que esa sensualidad que con demasiada frecuencia encontramos en la literatura y en el cine.

No es que tengas que llenar tu obra de decepciones y frustraciones sexuales, pero en la escritura el buen sexo se parece mucho más al amor verdadero: ¿dónde está el conflicto?

Raza

¿Qué privilegios o desventajas disfruta o sufre tu personaje por el color de su piel? A medida que nuestra sociedad se vuelve más integrada, los intercambios entre razas ocurren con más frecuencia y en más lugares. Y, sin embargo, para algunos, esto todavía es causa de confusión y ansiedad.

No hay un atajo para comprender mejor a los que son diferentes de ti, independientemente de que la diferencia sea de sexo, raza, edad o cualquier otra. Pete Dexter escribe con particular brillantez sobre la división entre razas. Fue periodista en el Sur y en Filadelfia, una ciudad en la que la importancia de la raza se nota más que en otras partes de Estados Unidos, y

su trabajo le hacía relacionarse con gente de todos los ámbitos, y hacerse escuchar por ella. Richard Price tiene un talento similar, y es conocida su afición a la investigación callejera, desde acompañar a la policía en el coche patrulla hasta entrevistar a todo tipo de gente.

Lo convencional es insuficiente. Siempre hay una mentira interesada tras una verdad fácil y cómoda. Como escritor te has de exigir más, ser menos tolerante con lo que no es exacto. Debemos ser curiosos y compasivos, y preocuparnos por hacer las cosas bien. Sin eso, nuestro modo de representar lo relativo a las diferencias y conflictos raciales caerá en la caricatura o el estereotipo, degradando a nuestros personajes, pero también a nosotros mismos.

Edad

Al considerar la edad de tu personaje, piensa en cómo afecta su capacidad o voluntad de relacionarse con los demás. ¿Está en el mejor momento de su vida y es, por tanto, relativamente valiente? ¿Es demasiado joven e ingenuo para saber lo dura que puede ser la vida? ¿Es joven pero maduro, quizá por haber sufrido una pérdida desgarradora? ¿Es mayor y sabio? ¿Es mayor y tiene miedo? ¿Tiene muchos o graves remordimientos?

Los jóvenes proporcionan un vehículo excelente para retratar el desconcierto que todos compartimos en el mundo de los adultos. La necesidad curiosa y obsesiva de Scout de saber qué está pasando en *Matar a un ruiseñor* le permite a Harper Lee visualizar el condado de Maycomb, en su familiaridad cotidiana, con una persistente sensación de perplejidad.

Daniel Woodrell suele utilizar a adolescentes como protagonistas para asegurar que la violencia y la traición se sienten tan íntima y crudamente como deberían. Incluso los soldados de las tropas irregulares de Misuri de *Woe to Live On*, a pesar de la amarga sabiduría amoral que encarnan –resultado de una guerra salvaje y despiadada–, apenas llegan a los veinte años.

En la película de Mike Leigh *Another Year,* Mary (Lesley Manville) entra en la edad madura con nada más que quinientas libras de su divorcio y una relación amorosa fallida con un hombre casado que ella dice que es su «gran amor». Es muy consciente de que cada momento que pasa le resta posibilidades de aferrarse un poco más a alguien en su vida, especialmente a un hombre, y con empalagosa desesperación entumece su soledad con la bebida, que solo estropea más las cosas. Mary se refleja en Ken (Peter

Wight), divorciado con tanta amargura como ella, con sobrepeso, que fuma demasiado, bebe demasiado, está resentido con los jóvenes, que llora por sus recuerdos de un amigo difunto. Él, por supuesto, está enamorado de Mary, que ve en él todo lo que ella desprecia, ese envejecimiento desabrido que se niega a aceptar en sí misma.

Salud

El hecho de que en tu imaginación el personaje esté ahora como una rosa no significa que no haya estado al borde de la muerte en un momento anterior. Preguntarle en qué momento de su vida ha estado más enfermo puede revelarnos mucho del personaje. Y si ha tenido la suerte de tener siempre buena salud, pregúntale si hay alguien cercano a él que no pueda decir lo mismo. ¿Cómo afectó esa enfermedad a su interacción con esa otra persona?

En *Cowboy de medianoche,* la polio y la tuberculosis de Ratso le ponen en situación de necesidad, lo que se nota aún más cuando expresa verdadera gratitud por la amabilidad de Joe Buck.

Angels in America cuenta cómo afecta el SIDA no solo a los individuos, sino también a las parejas. Louis muestra un temor narcisista a la muerte y al sufrimiento, y deja a su amante, Prior, que tiene la enfermedad. Prior se ve obligado a salir adelante él solo, y lo hace con una comprensión más profunda que le permite perdonar a Louis. Roy Cohn niega la verdadera naturaleza de su enfermedad al igual que niega su homosexualidad, la cual identifica con la debilidad y, por tanto, ahora, con la muerte. En cambio, dice que padece cáncer de hígado, y vemos cómo se ahoga en su propia bilis.

A veces no es una enfermedad, sino una lesión, lo que ocasiona una revelación importante. En *La última hora,* de David Benioff, la posición de Frank Slattery como comerciante de bonos de Wall Street es reflejo de su cuerpo, que conserva las cicatrices de sus años de luchador en el colegio y la universidad. Le han roto la nariz cuatro veces, le han deformado las orejas, tiene los dientes rotos «por un cabezazo accidental en segundo de carrera». Todo eso retrata la inquieta agresividad que aporta a cada tarea, a cada encuentro.

Comportamiento y sentido de la elegancia

Balzac equipara el atuendo descuidado con el suicidio moral, mientras que otro francés, el diseñador Jean-Paul Gaultier, comenta que las personas mal

vestidas son siempre las más interesantes. A pesar del desacuerdo, ambos reconocen la importancia de cómo vestimos.

Desde el punto de vista de la creación de personajes, la clave está en que la gente elige su ropa por una razón: precio, comodidad, conveniencia, estilo. Incluso los que dicen que no prestan atención a su vestimenta están haciendo una declaración social, por poco entusiasta que sea. Nos vestimos para los demás, o no: no hacemos caso de lo que piensen, lo que equivale prácticamente a lo mismo.

Más allá del dilema entre ir desaliñado o arreglado, entre la comodidad y la ropa cara, estas son las preguntas que debemos hacernos:

- ¿Sigue tu personaje alguna tendencia en su estilo? ¿Va de gótico, de bohemio, de ropa de marca? ¿Desprecia las modas como una fruslería narcisista?
- ¿Se adapta su forma de vestir a cada ocasión, o se pone lo que quiere cuando quiere, sea la ocasión que sea?
- ¿Está su armario muy lleno de ropa? ¿Se siente orgulloso de ello o le incomoda?
- ¿Qué tiempo tiene la prenda más antigua que conserva? ¿Cuánto hace que tiene la más nueva? ¿Qué te dice esto de cómo es el personaje?
- ¿Tiene una prenda favorita? ¿Cuándo fue la última vez que se la puso? (Incluso un hombre tan torpe con las mujeres como Mickey Scarpato tiene una camisa favorita; es amarilla, un color que él cree que le favorece.)

Recuerda que estas preguntas no deben obtener respuestas, sino escenas. Pon a alguna otra persona en la situación, si no está ya allí. El atuendo no es solo físico, sino también psicológico y social. Refleja tanto cómo nos sentimos en público como frente a nosotros mismos, y condiciona la respuesta de los demás.

En *El gran si…*, de Mark Costello, al agente Tashmo, del servicio secreto, le gustan los trajes de camisa de yugo con bolsillos recortados y se peina su pelo gris en un copete, con patillas largas. Su supervisora, una mujer, no le permite usar corbatas de bolo, pero una camisa de yugo sin el lazo de bolo, a su entender, queda ridícula. «No importa, que le den –le encantaban sus trajes de tío guapo. Le daban el aspecto, con toda su pompa

y sus botas de cremallera, de los vaqueros de feria que había admirado de pequeño.»

En *French Lessons,* de Ellen Sussman, Josie Felton es una profesora de francés de secundaria deprimida por el final de una aventura que no puede contarle a nadie, y, lo que es peor: está embarazada. Huye a París y contrata a un tutor para mejorar el idioma hasta dominarlo como los nativos, un joven llamado Nico, sorprendentemente guapo. En su primer paseo juntos Nico la lleva a una tienda en el cruce de la Croix-Rouge y hace que se pruebe un par de zapatos de charol color turquesa. Se abrazan a sus pies como «una nueva piel», y ella piensa que eso es exactamente lo que necesitaba.

Pero no es solo cómo se viste uno lo que importa:

- ¿Cuánto tiempo pasa vistiéndose tu personaje? Imagínalo. Obsérvale. Deja que la escena avance.
- ¿Cómo se pone el maquillaje?
- ¿Cómo se afeita? ¿Meticulosamente? ¿Con prisa? (¿Se corta a menudo?)
- ¿Qué es lo primero que se quita cuando llega a casa? ¿La chaqueta? ¿Los zapatos?

Imagina detenidamente esos detalles de la acción. Por un curioso sortilegio, pueden animar al personaje en tu pensamiento y ayudarte a darle vida en la página.

La descripción física en la escritura de guiones

El departamento de casting no lo resuelve todo. Los guionistas también incluyen descripciones físicas para dar una idea de cómo refleja el aspecto del personaje su forma de enfrentarse al mundo y a los demás. Pero la economía del guión obliga a su autor a aprovechar al máximo sus escasos recursos.

En el guión de Tony Gilroy para la película *Michael Clayton,* al socio mayoritario del bufete de abogados, Marty Bach, se le describe así: «Gran poder. Mirada dulce. Mil corbatas. Una navaja automática de terciopelo».

En el guión del episodio piloto de la serie *Breaking Bad,* Vince Gilligan describe a Walter White (a quien encontramos en calzoncillos saliendo a

toda prisa de una caravana a un descampado, con una máscara de gas) como un gastado cuarentón en el que apenas nos fijaríamos si se cruzara con nosotros en la calle: «Pero ahora mismo, en este momento, en el descampado, nos apartaríamos a toda prisa de su camino».

No todos los escritores de cine adoptan esa técnica –no lo hace, por ejemplo, Steve Zaillian en su excelente guión de la película *American Gangster*–, pero los novelistas que han escrito guiones a menudo la arrastran cuando vuelven a la literatura. Desmond Lowden emplea la economía expresiva propia de un guión, mezclando lo interno y lo externo, en su novela *Bellman and True.* Un personaje al que llama tan solo «el chico» tiene la cara pálida y «tensa por el esfuerzo de tener once años de edad». Anna, antigua prostituta de lujo, no usa maquillaje, «como una modelo que va de un trabajo a otro y guarda la cara y el cabello en el bolso, sin ninguna expresión para el viaje intermedio».

Estos ejemplos muestran cómo transmitir con notable brevedad y eficacia no solo el aspecto del personaje, sino también su esencia, lo cual debería ser siempre el objetivo de su descripción física.

Ejercicios

1. Toma una obra que estés escribiendo y reflexiona sobre lo que sucedería si cambiara el sexo, la raza o la edad de uno o más de los personajes principales. ¿Hay algo que se vuelva posible o imposible con esos cambios? Si es así, ¿por qué?
2. En esa misma obra del ejercicio 1, imagina a uno o más de los personajes principales cometiendo una torpeza tras otra en un acto sexual desastroso e insatisfactorio (que no sea tan solo culpa del otro). ¿Has aprendido algo nuevo de tu personaje? ¿Por qué o por qué no?
3. Con esos mismos personajes, piensa en cómo influye su edad en su forma de ver el mundo y en sus interacciones con los demás.
4. ¿Cómo se sienten los personajes de los ejercicios anteriores respecto a su atractivo sexual? ¿Están satisfechos con su forma de ser? ¿Encajaría su imagen de sí mismos en una evaluación objetiva de su atractivo sexual? Si no, ¿por qué?
5. Explora el tema de la salud de esos personajes: ¿han estado alguna vez gravemente enfermos? ¿Cuándo? ¿Les ha quedado alguna secuela

física o emocional de esa enfermedad? ¿Qué pasaría si alguno de ellos enfermara ahora de pronto? ¿Quién cuidaría de él? ¿Cómo haría sentirse al personaje su necesidad de ayuda?

6. Explora en esos mismos personajes su sentido de la elegancia y su porte. Ponles ropa incómoda o extravagante. ¿Cómo cambia su forma de actuar?

Capítulo 13. La tormenta interior: la naturaleza psicológica del personaje

Esta es quizá el área más importante para explorar, lo que explica la extensión de este capítulo. Léelo poco a poco, a trozos, si prefieres. Hay mucho que considerar.

Con «naturaleza psicológica» nos referimos a lo que conforma el mundo interior del personaje: sus emociones, sus sentimientos (que no son exactamente lo mismo)[11], sus pasiones, sus temores, sus amores duraderos, sus odios envenenados, sus esperanzas, su vergüenza, su arrogancia latente, el eco de sus dudas.

Igual que antes, es importante imaginar estas facetas en concreto y darles vida en una escena: pensar qué hechos causaron la vergüenza o el orgullo o el miedo o la confianza, y continuarlos hasta ver cómo afectan a la interacción del personaje con los demás.

Deseo

En el capítulo 5 cubrimos este tema con cierta extensión, y no es necesario repetirlo ahora. Pero sí queremos insistir en la necesidad de visualizar en un contexto escénico al personaje tratando de conseguir, alcanzando o perdiendo la cosa o a la persona que más quiere o necesita en la vida, o al menos en la etapa en que su historia tiene lugar.

La abrumadora mayoría de las historias se basa en la persecución de un deseo identificable, en el drama que surge de los conflictos que provoca esa búsqueda de satisfacción. Que el deseo se pueda identificar no hace que esas historias sean «menos literarias» ni «menos artísticas», a menos que pensemos eso de la *Odisea, Antígona,* la *Eneida, Ricardo III, La tempestad, Orgullo y prejuicio, Moby Dick, Madame Bovary, Por quién doblan las campanas, El gran Gatsby, Todos los caballos bellos* y literalmente miles de otras obras maestras.

Sí, hay personajes que no saben lo que quieren, o que quieren más o algo diferente de lo que parece que persiguen. Pero no confundas la falta de claridad del personaje con la tuya. En algún momento debes ser capaz de imaginar una escena culminante en la que el personaje logre o renuncie a alguna forma de cumplimiento, de justicia, de revelación. Y a medida que revises tu trabajo, recortarás y reescribirás cada escena para que conduzca a

ese clímax con ese impacto emocional presente en tu pensamiento, comprendiendo cómo y por qué cada escena en particular sitúa al personaje más cerca o más lejos de la resolución final. También tendrás que discernir por qué no puede o no quiere el personaje identificar o admitir su deseo, y qué podría obligarle a superar esa negación, o bien a aferrarse a ella. De lo contrario, la historia dará vueltas innecesarias, decaerá en tensión, se apartará de su foco y perderá su impacto.

Miedo

El miedo abarca una amplia gama de sentimientos y emociones, desde los ataques de pánico y el terror existencial hasta los escalofríos y la piel de gallina. Pero en todos los casos surge desde fuera del control consciente, y por eso es tan importante para la formación del personaje. Es el compañero invisible de cada escena significativa. Cuando el protagonista se enfrenta a su adversario, se enfrenta también a su propio miedo a la derrota, a la humillación, a la pérdida, a la muerte. No puede vencer a uno de ellos sin vencer también al otro.

El miedo es una emoción primaria, y muchas veces se esconde tras otras emociones. La ira, en particular, sirve de máscara del miedo, es una forma de proyectar el poder cuando se lucha contra la propia impotencia. El resentimiento oculta el temor de que nos ignoren, de que nos pasen por alto, de que nos abandonen.

En *God's Pocket*, Mickey Scarpato es adicto al juego. Quiere pensar que lo tiene controlado, pero es su hábito el que le controla a él, y eso le hace sentirse débil. Esa debilidad provoca una sensación constante de temor, y Mickey empieza cada escena pensando que se va a precipitar en el abismo.

En *The Zero*, Brian Remy, aquejado de lagunas en la memoria, vive con el temor constante de que en uno de esos pozos del olvido yazga lo que más necesita recordar, sea lo que sea.

Sé creativo cuando explores los miedos de tu personaje; explora no solo sus terrores, también sus tics nerviosos. Sitúalo en una escena que le despierte el miedo, amplifícalo, suavízalo: ¿qué le hace hundirse en el pánico? ¿Qué hace que retroceda a una sencilla cautela? Busca en su pasado cómo atormentan antiguos miedos su presente, cómo inhiben su amor, su confianza, su intimidad, su éxito. Y no descuides el detalle de su intención activa de no alcanzar lo bueno por temor a que se lo arrebaten: como el amor (Joe Buck y Precious) o el éxito (Dick Diver en *Suave es la noche).*

Valor

Dado el papel esencial del miedo, es posible que tu historia trate de cómo aprende tu protagonista a dominar o controlar un temor que le debilita, o de cómo acaba este por hundirle. Busca en su vida anterior al inicio del relato su momento de mayor valentía: ¿le sirve su recuerdo para superarlo en el transcurso de tu historia? ¿No consigue de nuevo alcanzar tal coraje? ¿Por qué?

Una de las formas más emocionantes de valor es la capacidad para amar. Annie Proulx cubre este terreno con maestría, especialmente en la novela *Atando cabos* y en el relato «Brokeback Mountain». En *Cowboy de medianoche,* Joe Buck termina por descubrir ese valor.

La valentía de uno u otro tipo es el crisol necesario en las historias de redención. En *David Copperfield,* Ham pierde a su prometida, la pequeña Em'ly, por otro hombre, pero luego redime su condición de amante traicionado mediante un acto de valor y generosidad, cuando muere al intentar rescatar a un hombre caído por la borda en una terrible tormenta frente a la costa de Yarmouth. (Al estilo inimitable de Dickens, el náufrago ahogado resulta ser Steerforth, el hombre que le había robado el afecto de la pequeña Em'ly.)

No descuides otras formas pacíficas de valor, como la capacidad de soportar la decepción o el desencanto, o la paciencia de morderse la lengua si es lo que requiere la escena. No hace falta abrir de par en par todas las puertas, ni poner en su sitio a todos los fanfarrones. La medida de cada acto de valor es el miedo que vence. Para hacer que tu personaje muestre su fuerza de voluntad, regresa a su miedo subyacente y escribe desde ahí.

Amor

Lo que tu personaje ama está profundamente conectado, si no es lo mismo, a lo que desea. Pregúntale: ¿esa persona o cosa está presente en su vida actual? ¿Por qué o por qué no?

Si ya tiene lo que ama, ¿es eso suficiente? ¿Le ha creado dificultades –como el caso de una madre cuyo hijo tenga una enfermedad terminal *(El aceite de la vida)*– o le ha aportado consuelo?

Si tu personaje no tiene lo que ama, ¿lo ha perdido o es que aún no lo ha encontrado? Imagina una escena o escenas específicas, sitúa en ella al personaje y al ser querido, haz que se toquen, que coman juntos, que discutan.

En la película *21 gramos,* Cristina Peck (Naomi Watts) pierde lo que más quiere, a sus dos hijos y a su esposo, en un atropello. Las escenas de familia anteriores al accidente son cotidianas –comidas, tareas escolares, un paseo por el barrio–, de las que se olvidan fácilmente, de las que uno no espera que se interrumpan. Esa normalidad potencia, en vez de contrarrestar, la devastación de Cristina, y justifica su obsesión de venganza.

Se da la ironía de que el tema del amor puede ser más importante para el adversario o villano que para el protagonista. Por un lado, brinda una excelente oportunidad para mostrar sus contradicciones. Y muchos villanos resultan caricaturescos porque el autor no ha sabido verlos como seres tridimensionales, con sus amores –incluso con la capacidad de ternura– y sus odios.

Tony Soprano no es el único gánster (o tirano) que se dedica además a su familia en el ámbito doméstico. Los hombres de esa clase son conocidos por valorar a la familia por encima de todo, a pesar de engañar a sus esposas, de prodigarse con sus amantes, de encubrir los suicidios (o asesinatos) de estas y de mantener a sus hijos con otras mujeres.

No caigas en la trampa de la promesa *kitsch* de que «todo lo que necesitas es amor». Esa ilusión estropea muchas comedias románticas. Las cárceles están llenas de hombres que han sido amados, tal vez no lo suficiente, tal vez sin sensatez, pero con demasiada frecuencia vemos a la madre, la esposa o la novia más reciente (si no a las tres) presentes apoyándoles cuando se pronuncia su sentencia. El sentimiento, especialmente el amor, rebaja las exigencias en todo. En *Mi enemigo mortal,* de Willa Cather, Myra renuncia a su herencia para fugarse con Oswald Henshawe. Ella se casa estrictamente por amor. Pero, como el título indica, no es una historia afortunada.

En la película *Amor y otras drogas,* lo que mantiene separados a los dos amantes es el miedo al compromiso de Jamie y el temor de Maggie de que su incipiente enfermedad de Parkinson termine por hacerla desagradable, difícil de ser amada. Su pulla –«No eres buena persona por acostarte por compasión con la chica enferma»– deja al descubierto las limitaciones de ambos: la creencia de Jamie de que su falta de compromiso no es reprochable si se parece a la caridad, y el temor de Maggie de carecer de suficiente futuro para que valga la pena enamorarse. El interés está en su gradual batalla entre ensayo y error por derribar las barreras que sus miedos han levantado entre ambos.

Odio

Así como los villanos adquieren solidez a través de las cosas que aman, también las buenas personas pueden volverse desagradables. La rectitud a menudo es solo odio adornado con sentimiento. Raro es el que hace buenas obras y no está al mismo tiempo afilando un cuchillo en su pensamiento, un tema que Flannery O'Connor explotó con pasión.

Muchas veces en el origen del odio está el dolor, como en el caso de Ruth Fowler en el relato «Killings», de Andre Dubus (en el que se basa la película *En la habitación).* Ruth ha sufrido el asesinato sin sentido de su hijo y no puede encontrar mucho consuelo en la perspectiva del perdón. Comprensible, amarga e irrefrenablemente, su corazón se ha preparado para la venganza. Un juicio no es bastante para ella; el asesino vivirá, tal vez saldrá a la calle algún día, y Ruth no puede soportarlo. Se obsesiona con matar al asesino, lo cual siente que es lo correcto, hasta que, por supuesto, deja de sentirlo.

El odio puede servir de sustento, como sucede con el columnista J. J. Hunsecker (basado con intención en Walter Winchell) en la película clásica *Chantaje en Broadway.* Su desprecio por el sórdido y poco escrupuloso agente de prensa Sidney Falco se resume en la frase: «No me gustaría tener que darte un bocado. Eres una galleta rellena de arsénico». Puede que sea lo más agradable que dice en toda la película sobre otra persona, excepto sobre su hermana.

El odio puede ser irracional, e incluso inconsciente: a menudo revela un miedo profundo o refleja una parte oculta del personaje de la que se avergüenza o se siente culpable y teme que se descubra. Esto ayuda a explicar la conducta de un homosexual en secreto como Roy Cohn *(Angels in America)* o de un rabioso contrarrevolucionario como Chauvelin *(La Pimpinela escarlata),* que se esconden detrás de una persecución santurrona y violenta de aquellos que sí poseen la valentía o el idealismo de los que ellos carecen.

Vergüenza

Mejor el problema que sigue a la muerte, dice un viejo refrán irlandés, que el que sigue a la vergüenza. Esta desbordante emoción se despierta cuando has hecho algo que socava tu posición en un grupo que valoras, incluso ante una sola persona: un amigo cercano, un maestro, un miembro de tu familia, tu cónyuge. El acto no tiene por qué ser en sí inmoral –aunque a menudo lo

sea–, pues hacer el mal te expone no solo al castigo, sino también al desprecio. Más bien, el acto vergonzoso motiva que nos nieguen el amor, la aprobación o la posición que teníamos, sea o no además inmoral o prohibido.

La vergüenza puede ser resultado de tener la cremallera bajada en una recepción, o de que te hagan marchar por las calles con la cabeza afeitada para soportar la burla y el odio, como se hizo con las colaboracionistas en Francia después de la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial.

El guionista Frank Pierson dice que es mucho más productiva una escena en la que el personaje vomite en un lugar público que saber dónde fue al colegio. La vergüenza te hace sentir que no tienes dónde esconderte de los que te tratarán con asco o desdén, de los que te tendrán lástima o te ridiculizarán. Y cuanto mayor es la humillación, mayor la fuerza de temperamento necesaria para vencerla.

En las historias relacionadas con el deporte la vergüenza es un valor de cambio de uso común. En la película *El buscavidas,* Eddie Felson siente la humillación de su amarga derrota ante Minnesota Fats, como les sucede a muchos competidores natos, tanto que incluso después de encontrar a una chica y cambiar su vida, el apetito de revancha le consume hasta destruir todo menos su talento para el billar.

Las películas sobre la vida en poblaciones pequeñas a menudo llevan en el subtexto un fuerte componente relacionado con la vergüenza. En *La última película,* Sonny aplaca su soledad acostándose en secreto, según cree, con la viuda del pueblo, y se siente humillado cuando se entera de que la aventura es de conocimiento público.

Además del amor, el miedo y el deseo, la vergüenza es la emoción que más fruto puede darte cuando la explores en tu personaje, precisamente porque requiere que haya *otras personas,* y, por tanto, se presta a mostrarse en escenas: ¿cuándo se ha sentido más avergonzado tu personaje? ¿Quién más estaba allí? ¿Qué consecuencias tiene esa vergüenza en el presente, no solo para tu personaje, sino también para los demás?

La vergüenza puede cumplir un papel esencial en el secreto que tenga tu personaje, algún incidente mortificante del pasado que le ruega a Dios que nunca salga a la luz. ¿Qué pasará si se revela? ¿Quién lo descubre? ¿Por qué?

Culpa

En contraste con la vergüenza, la culpa se siente por haber hecho algo que uno sabe que está mal. Implica una violación del propio código moral, sea este el que sea.

Aunque también se sienta vergüenza cuando se hace algo malo, sobre todo si lo saben otros, la culpa se da solo entre uno mismo y su conciencia. Un acto de crueldad, de cobardía, un robo, un asesinato, una mentira, incluso si solo los conoce el que los ha cometido, hacen que se sienta culpa. O no, según lo severa que sea la conciencia del personaje, o lo fácil o difícil que sea silenciarla cuando el personaje persigue su deseo.

Las historias de redención requieren un acto previo que provoque culpa o vergüenza. Siguen siendo muy populares entre espectadores y lectores, pues qué mejor fantasía que la travesura de ponerlo todo perdido y que no te castiguen sin postre antes de que se acabe el cuento. Sin embargo, las mejores historias de redención reconocen algo característico de la culpa: su mancha suele ser indeleble, y la lucha por la rectitud nunca termina del todo. El postre va a tener que esperar.

Conrad escribió mucho sobre la culpa de sus personajes, de forma devastadora. En *Lord Jim,* el pirata Gentleman Brown, que reconoce en Jim la huella purulenta de su cobardía anterior, presiente que el frágil sentido del honor del buen capitán le impedirá hacer lo que debería: matar a Brown directamente. La indecisión de Jim conduce a la muerte del hijo inocente de un aliado y, con la esperanza de expiar su error, Jim se acerca al padre del muerto, que le dispara y le mata.

Las historias deportivas no solo trafican con la vergüenza; la culpa también puede reclamar su lugar en la banca. A menudo se traduce en la sensación de haber violado un código interno, algo que tienen todos los deportistas –los deportes tienen reglas, después de todo–, aunque no siempre lo respeten.

En *El color del dinero* (guión de Richard Price), Paul Newman regresa en una versión envejecida pero más sabia de Eddie Felson, a quien interpretó en *El buscavidas.* Comienza a entrenar a un joven entre el ajetreo de la sala de billar, pero acaba desanimándose, asqueado de lo que ha sido de su vida, de su alma. Ha traicionado su honor y se ha perdido. Redescubriendo su dignidad y su amor por el juego, practica hasta recuperar su habilidad para competir en un torneo, en el que se enfrenta a su antiguo protegido y le vence, para luego enterarse de que el joven le regaló la partida para ganar

una gran apuesta que había hecho contra sí mismo. Eddie sigue atormentado, si no condenado por completo, por el pasado.

A veces, sin embargo, la redención es imposible. En *Expedientes* y sus secuelas, de Kate Atkinson, el detective privado Jackson Brodie sufre una culpa desordenada, irracional y desproporcionada. No le son de ningún modo imputables el asesinato de su hermana ni el suicidio de su hermano, pero esa verdad no tiene para él importancia. Siente algo más que tristeza o desesperación. Lo que le atormenta es la culpa. Con la ironía de que no puede redimirse de ella precisamente porque no ha hecho nada para merecerla. Es como el pecado original, pero sin el don de la gracia que lo alivia, y por eso siempre anda rescatando a mujeres en problemas o enamorándose de las que son por sí mismas problemáticas.

Responde en forma de escenas: ¿cuándo y dónde cometió tu personaje el pecado o crimen o delito que le ha llenado de un abrumador sentimiento de culpa? ¿Ha recibido algún castigo? ¿Se le ha perdonado? ¿Quién más se enteró de los hechos? ¿Quedaron en secreto? ¿Son aún un secreto? ¿Quién más los conoce ahora? ¿Qué pasaría si alguien los descubriera?

Perdón

El verdadero perdón es raro, muy escaso, dada la adicción del corazón humano a la posibilidad de quejarse. Saber cuándo han perdonado a tu personaje, o cuándo ha perdonado él a alguien, es saber mucho de su corazón, su conciencia, su alma y su suerte.

Son preguntas que se emparejan con la culpa: ¿se perdonó a tu personaje cuando cometió el peor pecado de su vida? ¿Quién le perdonó? ¿Quién no lo hizo? ¿Cómo le ha afectado ese perdón? ¿Se ha perdonado a sí mismo? Si es tu personaje el que perdona, ¿lo hace inspirado en una ocasión en la que a él mismo se le perdonó (o en la que no se le perdonó)?

La película *Gente corriente* trata de la lucha de un joven con su culpa de superviviente tras la muerte de su hermano mayor en un accidente de navegación. La fuerza principal que le impide avanzar es su madre, cuyo hijo favorito era el que murió; ella no encuentra en sí misma la manera de relajar esa tensión. Al final el padre reconoce la fría e intransigente frustración de su esposa, se pone del lado de su hijo sobreviviente y le ayuda a reclamar su derecho a su propia vida.

A veces el problema no es tan sencillo, y la magia no acaba de funcionar. En la novela *Girls,* de Frederick Busch, Fanny y Jack pierden a su hija

pequeña en un accidente provocado por la negligencia de Fanny. Pero ella no tiene ningún recuerdo de cómo sucedió, y Jack, por amor y porque comprende su fragilidad –ella no podría soportar la culpa–, le dice que fue él el culpable. Esta mentira origina una ironía desgarradora: Fanny todavía ama a Jack, pero no puede perdonarle (justo por haberla él perdonado en secreto). Jack asume su culpa ficticia de buena gana, pero también le gustaría recuperar de algún modo lo que antes identificaba consigo mismo, su matrimonio, su vida.

Aunque al desarrollar los antecedentes de tus personajes no sea necesario escribir escenas perfectas, vale la pena señalar lo difícil que es mostrar el perdón de modo convincente, tanto en la vida como en la ficción, porque es necesario ganárselo y, sin embargo, es un regalo. ¿Cuál es el punto en que alguien cede y ofrece lo que hasta ese momento siempre había tenido la libertad de conceder?

Esto mismo se podría decir del amor, por supuesto, pero las interacciones de ida y vuelta que crean una atracción verosímil no son tan elusivas como las que muestran un giro creíble hacia la misericordia. Es triste, pero es cierto: la contrición por sí misma no te libera del castigo.

Aunque la gente perdone –o finja hacerlo–, normalmente encuentra mayor dificultad para olvidar. Puede ser por la gravedad de la transgresión o del dolor causado; puede ser por miedo; puede ser por venganza intransigente disfrazada de virtud. Sea cual sea el motivo, tan solo disculparse no suele bastar para cambiar las cosas.

No hay forma de entrar en el pensamiento del otro para ver si su actitud está motivada por el arrepentimiento o es interesada. Los estafadores, los narcisistas y los sociópatas se aprovechan de esta falta de perspicacia, tendiendo elaboradas cortinas de humo de contrición que llegan a engañar a los menos crédulos. La penitencia, por muy punitiva, difícil o sincera que sea, nunca hará que las cosas vuelvan a ser como antes del delito, y cuanto más grave haya sido, más cierto es esto. Incluso en casos de robo, la restitución supone escasa satisfacción. Los recuerdos nunca duran tanto como cuando guardas rencor.

Para que el perdón resulte plausible, puede narrarse algo que esté un poco por debajo de la absolución total, como en la *nouvelle* de Guy de Maupassant «El perdón», en la que una esposa, engañada en adulterio, finalmente está dispuesta, un año después de la muerte de la otra mujer, a hacerle una oferta de amistad a su esposo.

Otro enfoque es hacer que la concesión o negación del perdón se discuta entre dos personajes secundarios, como el padre y la madre de *Gente corriente.*

Independientemente de cómo decida hacerlo, para representar el perdón es necesario, de una forma u otra, retratar el esfuerzo del culpable por demostrar contrición real, y al mismo tiempo a la parte perjudicada trabajando igual de duro para superar su dolor, su miedo, su resentimiento, su necesidad de que se reconozca su legitimidad moral, y por fin cediendo. Por muchas vueltas que le des, ese momento mágico siempre resultará un poco gratuito. Como cuando Stella, a la que ha pegado Stanley cuando estaba borracho, acaba por rendirse a sus ruegos y gemidos de disculpa y desciende como una reina ofendida desde el piso de arriba en *Un tranvía llamado Deseo.* Con cada escalón que baja le está diciendo: *Esta me la debes.*

Fracaso

Nadie logra todo lo que se propone, y la forma en que tu personaje reaccione al fracaso será una de las piedras angulares de su identidad[12]. El empleo que ha perdido, el matrimonio que se vino abajo, el amor que se le escapó, la amistad que no pudo salvar. ¿Se ha recuperado? ¿Ha aprendido de su fracaso? ¿O ha dejado que le obsesione, que le defina, le limite, le amargue, le provoque el constante temor de no merecer lo que desea y no poder obtenerlo? ¿Ha rebajado sus objetivos? ¿Los ha elevado? ¿Los ha cambiado en algo?

En *Slumdog Millionaire*, la primera pérdida de Latika por parte de Jamal ante su hermano Salim solo intensifica su obsesión por encontrarla nuevamente, reclamándola para sí mismo.

En *Bringing Out the Dead*, de Joe Connelly, Frank Pierce es un paramédico de Manhattan que no pudo salvar la vida de una joven llamada Rose. Su muerte lo persigue hasta el presente con un insomnio de adicto al trabajo y una obsesión por salvar a todos, incluso a aquellos que le habrían agradecido que les dejara morir.

Los vendedores y los que viven de buscar a su próximo cliente pueden servir como símbolo del fracaso. La inquietante sensación de Willy Loman de haber pasado por alto su gran oportunidad, que estaba allí para que él la aprovechara, se acentúa por su forzada veneración del éxito, y le envuelve en una falsedad que le paraliza. La desgracia acecha como un espectro tanto

a los estafadores de bienes raíces de *Glengarry Glen Ross* como a los vendedores de revestimientos de aluminio de *Dos estafadores y una mujer.* Y Sidney Falco, la galleta rellena de arsénico de *Chantaje en Broadway,* acelera su marcha como un motor imparable con el combustible del terror al fracaso.

Al imaginar la escena del fracaso de tu personaje, no te olvides de preguntarle: ¿decepcionó a alguien más cuando fracasó? ¿A quién? ¿Está esa persona todavía en su vida? ¿Cómo? ¿Por qué no pudo superar el obstáculo que se puso en su camino? ¿Ha aprendido a superarlo desde entonces?

Éxito y orgullo

Con el fracaso y el éxito sucede lo mismo que con los otros opuestos que hemos explorado hasta ahora. Necesitas saber cuándo se propuso tu personaje hacer algo y lo logró, cuándo sintió esa oleada de orgullo en el corazón. ¿Le ha proporcionado ese éxito la confianza necesaria para resistir las tribulaciones que le acechan en el resto de su historia? ¿Se le permitió disfrutar de la gloria o tuvo que evitarlo por temor a parecer vanidoso o presuntuoso o porque las circunstancias no lo permitieran (como en la guerra)? Al recordar su vida, ¿cuál sería su mayor triunfo, su «momento dulce»?

También es aconsejable reflexionar sobre cómo puede el orgullo haber afectado a la relación del personaje con su vergüenza. El momento dulce puede ocultar episodios humillantes del pasado: puedo olvidarme de mis errores ahora que me he ganado un par de enhorabuenas. ¿Ha llevado al personaje la tensión entre orgullo y vergüenza a temer por su reputación, por el riesgo de que alguien mire a través de su máscara? ¿Se ha convertido su orgullo en vanidad o se le ha subido a la cabeza, creándole una falsa impresión de su valía? (Esto preocupaba al legendario entrenador de baloncesto de la UCLA John Wooden, que aconsejaba a sus jugadores que cuidaran más su manera de ser que su reputación.)

A veces el éxito llega sin orgullo, con indiferencia o incluso con vergüenza (si no está claro que sea merecido), un tema común en las historias sobre el exceso de envidia, o en las que aconsejan que se tenga cuidado con lo que se desea. En *Un mundo feliz,* Helmholtz Watson no siente nada parecido a la autoestima que podrían motivar sus múltiples

talentos, lo que desconcierta a su camarada Bernard Marx, menos dotado, hasta el punto de causarle una apoplejía.

No descuides la posibilidad de que tu personaje haya sido, tomando prestada una frase de Freud, arruinado por el éxito. Dick Diver, en *Suave es la noche,* y Macbeth son ejemplos que obtienen exactamente lo que desean, y lo pagan.

Religión y espiritualidad

La religión constituye un aspecto relevante, si no fundamental, de la vida de muchas personas. Sin embargo, muchos escritores no mencionan la fe. Es una oportunidad perdida. Pocos autores han descrito las devociones diarias de sus personajes con tanta sutileza como James Joyce, a pesar de su ateísmo vehemente.

Uno de los retratos más conmovedores de *God's Pocket* es el de Minnie Devine Edwards, ávida visitante de la iglesia. En la mañana que su esposo, Lucien, por primera vez en treinta años (a excepción de su boda y el funeral de su madre) se niega a ir a trabajar, Minnie repasa su biblia de entre semana durante media hora –su biblia de la iglesia está a salvo en un cajón, a la espera del domingo– con la esperanza de encontrar algo que le sirva de guía. Repasa «los consuelos habituales», pero no encuentra nada que vaya al meollo del asunto, así que toca la imagen de Cristo que tiene cerca del fregadero y reza: «Querido Jesús, no permitas que esto no sea nada, por favor».

La obra del escritor canadiense Brian Moore, un devoto católico, aborda la fe como la necesidad persistente de un amor confiable, sin dejar de reconocer su capacidad para la ceguera obstinada e intolerante. Esto se muestra con especial fuerza en *Manto negro,* sobre el esfuerzo de los jesuitas para convertir a los indios hurones (adaptada por el autor para la película dirigida por Bruce Beresford).

Si el examen de la vida religiosa o espiritual de tu personaje es útil para la historia que quieres contar, o si te permite profundizar en cómo se siente frente a la vida, la moral, su comunidad, la muerte, pregúntale lo siguiente:

- ¿Se crió tu personaje en una religión determinada? ¿Todavía la practica? Si no, ¿por qué? Si es así, ¿con cuánta devoción, convicción o frecuencia? Si ya no cree, representa el momento en que perdió su fe. ¿Qué pasó? ¿Por qué? ¿A qué amigos o parientes dejó atrás?

- ¿Se ha acercado a la religión siendo adulto? Si es así, ¿cuándo y por qué? Agustín de Hipona, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y T. S. Eliot es sabido que encontraron la fe siendo adultos. Muchas veces se forja la conversión en un crisol de vacío o corrupción espiritual. Conozco a alguien que, criado como católico, se apartó de su fe y abrazó más adelante el protestantismo evangélico en su lucha por dejar de beber. La memorialista Mary Karr se convirtió al catolicismo por esa misma razón. Joe Loya, en *The Man Who Outgrew His Prison Cell*, habla de renunciar a su yo criminal y convertirse al budismo. Imagina el momento exacto en que tu personaje encontró su fe: el lugar, la hora del día, quién estaba con él, qué fue lo que provocó *en concreto* que se volviera hacia Dios.
- ¿Cómo da su fe forma a su conciencia? ¿Qué se prohíbe o se promueve en su religión? ¿Qué virtudes practica? ¿Qué pecados comete regularmente? ¿Qué pecado no ha cometido nunca pero podría cometer según las circunstancias? ¿Qué pecado no cometería nunca?
- ¿Cómo ha influido la fe en su percepción del sentido y la finalidad? ¿Cree que la vida tiene sentido por el plan de Dios para él? ¿Cree en una vida posterior a esta? ¿Le produce consuelo, temor, las dos cosas? ¿Cree que Dios guía sus acciones o que interviene de modo activo en su vida?
- ¿Cree en seres espirituales secundarios como el demonio, los ángeles, los santos, las hadas, los duendes, los fantasmas?
- ¿Ve el mundo como algo inerte, como el patio de recreo del diablo o como signo de la providencia de Dios? ¿Hay algo más allá o más adentro de lo visible que sirva de prueba de la naturaleza espiritual de todas las cosas? ¿Eso guía o influye en su conducta de alguna manera?
- Si tu personaje es agnóstico o ateo, ¿qué otras influencias han dado forma a su conciencia? ¿La familia? ¿La educación? ¿Fue criado en la religión pero la dejó en su edad adulta? ¿Qué es lo que da sentido a sus acciones? ¿Cree en una fuerza vital u otra entidad abstracta que habite o dé vida al mundo? ¿Es un científico racionalista, un materialista, un cínico, un nihilista?

Aunque no esté de acuerdo con la respuesta que da la fe a las incógnitas trascendentes de la virtud y la muerte, del sentido y la comunidad, del

universo y el amor, ningún escritor que quiera que le tomen en serio debe ignorar las preguntas en sí.

Alimentos

Puede parecer curioso incluir los alimentos entre los aspectos psicológicos del personaje, pero a menudo funcionan como sustituto de gratificaciones que el personaje no encuentra en otro sitio, y nos hablan, por tanto, de muchas cosas: de su deseo, su amor, su necesidad de compañía, de hogar.

El inspector de la policía de Nottingham Charlie Resnick, creado por John Harvey, es un *gourmand* soltero con un punto de melancolía. Le gustan la cerveza checa, Budweiser, y el *espresso,* pero solo los que sirven en un puesto cercano a la comisaría donde trabaja. Cuando llega la medianoche, busca en su refrigerador trozos de beicon y queso Stilton y una rodaja de cebolla o tomate, que inserta en un sándwich de pan de centeno tostado al horno, untado con mostaza molida. La paciencia y la devoción que demuestra al prepararse esa cena revelan tanto su capacidad para disfrutar como su soledad.

En *God's Pocket,* Minnie Devine intenta exorcizar su preocupación haciendo salchichas a mano, recortando la carne de un cochinillo asado en cubitos y haciendo lo mismo con la grasa, pasándolos luego por el molinillo, añadiendo a la carne sal, pimienta, ajo y cilantro, midiendo a ojo. Pone luego las pieles en una olla con agua y agrega vinagre, para suavizarlas. Al final machaca un pimiento rojo y lo añade a la carne, y lo mezcla todo con las manos, rezando mientras lo hace, hasta que el dolor de sus brazos le hace saber que Jesús la está escuchando.

En el relato de James Joyce «Dos galanes», Corley planea pedirle dinero a una prostituta que conoce. Su compañero, Lenehan, tiene que esperar a que se complete la transacción. Camina durante horas y horas hasta que llega a un «negocio de aspecto pobre» con las palabras Refreshment Bar (barra de aperitivos) en el escaparate, a través del cual se ve un jamón cortado en un plato azul y un trozo de tarta de ciruela. No ha comido nada desde el desayuno, a excepción de unos panecillos que ha mendigado de «dos curas poco dispuestos». Entra, se sienta y le pregunta a la camarera «desaliñada» el precio de un plato de guisantes. Ella le dice que son tres peniques y medio, ordena un plato y una cerveza de jengibre, y cuando llegan los guisantes están calientes y sazonados con pimienta y vinagre. «Comió con

avidez y encontró la comida tan buena que tomó nota del lugar en su memoria.»

Ningún otro novelista estadounidense escribe sobre la comida y la cocina con la pureza, el buen gusto y la sensualidad de Jim Harrison, aunque esté el personaje tan solo friendo en una sartén una empanadilla de carne con sal y pimienta.

La satisfacción de la comida va más allá de la nutrición. Los platos favoritos a menudo se remontan a la infancia, y los adultos tendemos a repetir o a rechazar el tipo de comida con la que crecimos. La comida es un placer y un ritual. Prepararla cuesta trabajo, pero puede ser casi tan agradable como consumirla. Apela a dos de los sentidos más difíciles de encontrar en la página: el olfato y el gusto. Nos habla de deseo, de placer y de compañía, o de su carencia, de todo a la vez. La comida mitiga las dificultades y recompensa la paciencia. Es generosidad. Es amor.

Pocas cosas dan tanta vida a un personaje como los detalles concretos de lo que está cocinando o comiendo, para quién, con quién. Puede identificar el hogar, como en el caso de Resnick y Minnie Devine, o la falta de un hogar, como en el de Lenehan. Puede ser un descanso momentáneo, un oasis placentero en el camino irreversible y solitario hacia la muerte, como sucede prácticamente con todos los personajes de Jim Harrison.

Si te cuesta imaginar a tu personaje, siéntale a la mesa y sírvele lo que le apetezca, o haz que se lo sirva él a otra persona.

Muerte

Puedo imaginarte pensando: ¿no podíamos haber dejado las cosas en la comida? Pues me temo que no.

Christopher Vogler señala que todo héroe debe sufrir un enfrentamiento fundamental con su mortalidad para que su historia sea significativa. Esa muerte puede ser metafórica: la disolución del ego, la destrucción de la propia vanidad o reputación. Puede ser indirecta: la desaparición de un ser querido, de un amigo fiel, de un compañero en el que confiamos. Pero esa experiencia debe cambiar la vida.

El principio rector de que el personaje se desarrolla a través de su relación con los demás encuentra su confirmación más significativa en nuestra experiencia de la muerte o de otro tipo de pérdida devastadora. Es porque la relación que existía ya no está; la conexión con la otra persona se

ha cortado para siempre. Ahora tenemos que reconstruir nuestra idea de quiénes somos y de qué significa nuestra vida tras esa desconexión.

La novelista Cheryl Strayed relata en su libro de memorias *Salvaje* que en la soledad de la travesía de 1.800 kilómetros a lo largo del Sendero del Macizo del Pacífico se alejó de su necesidad de aplacar o calmar a los demás –o de encontrar en ellos aceptación o una manera de escapar– y enfrentó el sufrimiento que la consumía tras la muerte de su madre, la desintegración de su familia y un divorcio desgarrador. El aislamiento del dolor la obligó a abrazar *la aceptación* no solo de la muerte, la pérdida y el sufrimiento, sino también de la mujercita asustada y vulnerable que tuvo que soportarlos: de sí misma. Formó una nueva percepción de su propia valía y de su lugar en el mundo al desprenderse del engaño a sí misma, de la promiscuidad, del abuso de sustancias y de toda la coartada psicológica asociada con los que hasta entonces se había defendido de su dolor.

La muerte nos transforma, nos obliga a rehacer nuestros deseos, nuestra identidad, nuestra vida frente a la desconexión ineludible. Las elaboraciones barrocas de la personalidad se vienen abajo cuando nos enfrentamos a la verdad más simple de la vida: que termina. Parafraseando a la monja budista Pema Chödrön: la vida se hace mucho más sencilla cuando nos damos cuenta de que no hay escapatoria.

Como es obvio, nuestra propia experiencia de la muerte hasta ahora es indirecta, pero sabemos lo que significa su presencia en nuestra vida. Antes de explorarlo en tus personajes, busca en tu pasado los momentos más conmovedores, devastadores y reveladores en que te hayas encontrado con la muerte de frente[13]. Recuerda la confusión, la curiosa sensación de normalidad, o el vacío sin forma, su aterradora inmediatez. Nuestra mortalidad constituye el agujero insondable alrededor del cual el resto de la vida se organiza ansiosa, suave y obsesivamente. La muerte es lo único que nunca tiene sentido, por muy bien que entendamos sus causas. Eso se debe a la sensación implícita y sutil de que la vida sigue, una suposición que involuntariamente anima nuestros pensamientos y sentimientos. Como señala Adolfo Bioy Casares en su relato «Los milagros no se recuperan», lo más inquietante de los muertos es que simplemente *desaparecen.*

La muerte nos enseña que el paso del tiempo es ineludible, que hay puertas que nunca se abren y que, tarde o temprano, todo se pierde para siempre.

La razón de que muchas historias policíacas o de misterio no sean satisfactorias no está tanto en la pornografía de la violencia en la que se apoyan cuanto en su trivialización de la muerte. Pero algo similar se puede decir de la gran mayoría de las historias comerciales, obsesionadas por la necesidad del final feliz. En *El manual del guionista,* su obra de referencia, Syd Field habla con pragmatismo, aunque no con sabiduría, de cómo evitar «finales deprimentes», dada la realidad de las inversiones de Hollywood. Eso trivializa la cultura, disminuye la audiencia y acaba por hacer daño a esa misma industria del cine que se supone que defiende. Tarde o temprano, la gente se cansa de que le mientan o de que la traten como a un niño pequeño.

Los ejemplos de muertes en la literatura y el cine son demasiados para citarlos aquí, lo que quizá sea bueno. Mejor busca tú los que te parezcan mejores, analiza por qué te emocionan o afectan y ten en cuenta lo que averigües para incorporarlo a tu obra. Aunque los personajes no mueran del mismo modo en que tú y yo lo haremos, ellos no lo saben. Si no están tan aterrorizados, fascinados o motivados por la muerte como lo puedas estar tú, es que no estás prestando suficiente atención.

Ejercicio

1. Escoge dos personajes de una obra que estés escribiendo y explora en ellos, como se explica en este capítulo, cada uno de los siguientes componentes psicológicos:
    - Deseo.
    - Miedo.
    - Valor.
    - Amor.
    - Odio.
    - Vergüenza.
    - Culpa.
    - Perdón.
    - Fracaso.
    - Éxito y orgullo.
    - Religión y espiritualidad.

- Alimentos.
- Muerte.

¿Te ha inspirado este análisis escenas adicionales o cambios en las que ya habías escrito? Si es así, ¿cómo? Si no, ¿por qué?

Capítulo 14. La abundancia del mundo: la naturaleza social del personaje

Del mismo modo que nuestra psicología determina nuestra vida interior, la naturaleza social se refiere a cómo interviene el personaje en el mundo de otras personas, lo que abarca tanto terreno como el que hemos cubierto en el capítulo anterior. Lo repito: tómatelo por partes. No hace falta tragárselo de golpe.

Muchas de las preguntas que hemos hecho a un personaje específico podemos ahora aplicarlas a pares de personas entre las que haya algún vínculo significativo: ¿cuál fue el momento de más alegría? ¿El de más miedo? ¿El de mayor vergüenza, culpa, éxito, fracaso, perdón? Tenlo en cuenta a lo largo de la siguiente exposición, pues está en la base de las sugerencias que haremos.

Familia

> Es como lo que decías de los hijos. Muchas veces el padre o la madre son un problema o una mentira.
>
> Aimee Liu, *Flash House*

Tu papel en la familia es un factor clave para determinar cómo te valoras respecto a los demás, si te sientes seguro en el mundo y si piensas que le aportas algo valioso. También es el crisol en el que se fragua gran parte de tu vida psicológica: ¿qué episodios de la vida en familia de tu personaje le han inspirado, avergonzado o confundido? ¿Cuáles le han infundido valor, fomentado su incertidumbre, fortalecido sus vínculos afectivos? ¿Cuáles se han convertido en envidia o en odio?

Muchas veces los protagonistas son huérfanos, porque eso les permite viajar más ligeros, sin la carga psicológica de la familia. Dickens, en particular, mantuvo una historia de amor toda su vida con huérfanos y niños abandonados. A menos que el conflicto central de la historia trate sobre cómo se define el héroe con respecto a sus parientes –de si supera los deseos o miedos o exigencias de sus padres, por ejemplo, o la envidia de un hermano–, los miembros de la familia, cada uno con sus antecedentes, pueden suponer un lastre increíble para la acción. En *Slumdog Millionaire,* por ejemplo, Jamal pierde a su madre desde el principio, lo que facilita y presta intensidad a la búsqueda de su único amor: Latika.

Sin embargo, dado que la exploración de la identidad y del lugar propio en la sociedad a menudo es también una lucha contra la influencia de los padres y de la familia, es difícil imaginar una historia significativa que los excluya por completo, aunque solo sea en el recuerdo.

Si los padres reales están ausentes de la historia, a veces asume su función algún otro personaje o factor: un maestro, un carcelero, el oponente o adversario, la ayuda esperada que nunca llega, o una culpa, fuerza o seguridad interna.

Las preguntas importantes para examinar los antecedentes familiares del personaje, si son relevantes para la historia que quieres contar, podrían ser:

Padre

¿Estaba presente o ausente? Si estaba ausente, imagina la escena del momento en que se fue. Si estaba presente, ¿todo el tiempo? ¿Desapareció alguna vez? De ser así, ¿por qué y cuánto tiempo seguido?

Si es una influencia poderosa en la vida del personaje, imagínalos juntos, en un momento de afecto o desprecio o indiferencia o sacrificio. Piensa en escenas: un ataque de furia cuando estaba borracho; una petición de consejo, o de dinero; un sermón moralista sobre la sobriedad; unos azotes brutales con el cinturón; el regalo de un coche cuando el personaje cumplió la edad legal para obtener el carné de conducir; el embargo del coche por falta de pago; una turbulenta reunión sindical en el sótano de su casa; una llamada telefónica cuando llevaba semanas fuera de la ciudad por un viaje de trabajo; una visita al director del colegio, o a la comisaría, en la que por una vez se puso del lado de su hijo problemático.

En *God's Pocket,* de Pete Dexter, Mickey recuerda una conversación que tuvo con su padre, Daniel, conductor de transportes a larga distancia. Daniel rara vez insistía en que Mickey fuera al colegio, y de hecho prefería llevarlo en sus viajes, porque no había nadie para cuidar al niño en casa. Durante un viaje de rutina entre Miami y Atlanta, Mickey comentó lo bonita que era la puesta de sol más allá de los pinos, a lo que su padre replicó: «Si es así, no consigues que sea mejor diciéndolo». Este momento explica no solo la relación de Mickey con su padre, sino su incapacidad como adulto para expresar nada que se parezca a sus sentimientos: «Los mantenía a raya, y se los guardaba para sí mismo».

Madre

Se deben hacer sobre la madre las mismas preguntas que sobre el padre, pero dándose cuenta de que la madre es el núcleo emocional y sensual de la

existencia del niño, una conexión que habitualmente se extiende hasta la edad adulta, e incluso hasta el final de la vida.

¿Siente el personaje que su madre le apoyaba o que le despreciaba? ¿Era cálida o tibia en su forma de darle cariño?

¿Se aliaba con el padre o disentían en la forma de criar a los niños?

¿Estimulaba al niño para desarrollar nuevos talentos y buscar ocasiones de mejorar su futuro, o tenía miedo, secreta o abiertamente, del día en que su hijo fuera capaz de valerse por sí mismo y abandonarla?

¿Era como una hermana mayor servicial, o como un adulto indiferente?

¿Tenía una vida sexual activa con el padre (o un amante)? ¿Lo sabían los niños? ¿Cómo se sentían al respecto?

Recuerda, imagina tus respuestas como escenas: una pelea con la madre que lo cambió todo a partir de entonces; un viaje al hospital con ella para visitar a una hermana moribunda; su resaca una mañana de domingo, haciendo el desayuno; la visita de aquel hombre aquella tarde, cómo se insinuaba con él sin disimulo. Intenta formarte una impresión visual de esa mujer, una intuición completa que vaya más allá de una lista de rasgos comprobables.

La capacidad de la madre de sujetar al niño de forma invisible forma la premisa de la maldición familiar, o *fukú*, que está en el corazón de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao,* de Junot Díaz. Tanto la madre como el hijo sufren un amor sin esperanza, y el deseo romántico les impide ver la brutalidad sádica que les amenaza. Primero se cuenta la historia de la madre, de modo que cuando vemos que Óscar, que nos ha conquistado con su dulzura, sigue un camino similar, tememos por su ingenuidad, sufrimos por él, y luego, cuando su madre se entera de lo que ha sucedido, por ella también. Su control sobre su hija, Lola, es también estricto, pero de otra manera. Lola recurre a una crueldad casi rencorosa para liberarse de la sofocante influencia de su madre, aunque ambas mujeres saben que el odio encendido entre ellas es el precio necesario para la independencia de la hija.

Igual que los padres, las madres también desaparecen, y el modo de soportar esa desaparición determina en gran parte para toda la vida nuestra experiencia de la ansiedad, el cariño, el compromiso, la confianza. La revelación clave en *La flor del mal,* de Janet Fitch, se refiere al recuerdo que la hija ha reprimido de una mujer llamada Annie, una cuidadora con la que la dejó su madre durante un año, lo que le produjo un terror casi paralizante al abandono, según ahora descubre.

A veces, el dominio de la madre sobre un hijo se quiebra, o así parece, a pesar de su fuerza. En *Ciudad de ladrones*, de David Benioff, un hijo adolescente tiene la intención de quedarse en Leningrado para defender la ciudad, mientras su madre y su hermana huyen al interior, más seguro. La madre, que le llama «idiota» con cariño, le dice a su hijo que su hermana pequeña y ella lo necesitan. Pero él se niega a marchar, pues si cae Leningrado caerá Rusia, y si cae Rusia entonces el fascismo se adueñará del mundo, convicción tan sentida y tan profunda que él aún la conserva medio siglo más tarde. Eso le da la fuerza para hacer frente a su madre por vez primera, lo que no es poca cosa, porque aunque midiera metro y medio, le tenía miedo «desde el día en que había nacido». Sin embargo, su influencia no desaparece del todo: su hijo se enamora de Vika, una pelirroja que le enseña a cortar la garganta al enemigo.

Recuerda que incluso las madres adorables tienen sus trucos, las sobreprotectoras sus momentos de tolerancia, que las más críticas no están desprovistas de ternura, y que incluso a las más atormentadas se las recuerda siempre no tanto por sus lágrimas cuanto por los momentos en que se disipó la nube oscura y amaneció el espíritu ya amable, más luminoso y cálido.

Abuelos

¿Vivían lejos, cerca, con la familia? ¿Se involucraban activamente en la vida del personaje, como confidentes quizá? ¿O fueron una carga para todos?

En la película *Reina de corazones* (1989), Sibilla vive con la familia de su hija Rosa. Sibilla nunca ha aceptado a Danilo, el marido de Rosa, aborrece a su consuegro *beatnik* (que aparece, por supuesto, a mitad de la historia), y ejerce su devoto catolicismo haciendo de azote y reprimenda moral de todos los miembros de la familia, lo que crea muchas ocasiones de compensación irónica.

En *Ciudad de ladrones*, de David Benioff, el abuelo es «el vigilante sonriente de mis primeros recuerdos», que toma la mano del narrador y le lleva caminando hasta el parque que está a varias manzanas, donde el niño persigue a las palomas mientras el adulto lee el periódico en ruso. A través de él, el narrador descubre lo que fue sobrevivir en Leningrado el invierno de 1941-1942; aprende del frío y la inanición, de cuando comían cualquier cosa viva, excepto unos a otros, pero sí mascotas. Y sabe lo que significa de verdad estar vivo.

Hermanos

Algunos creen que los compañeros de un niño, y especialmente sus hermanos, tienen tanta influencia en su comportamiento como sus padres, tal vez más. Los lazos del amor entre hermanos son especialmente trascendentes en las familias numerosas o pobres, como se ve muy bien en *Mi pie izquierdo*, de Christy Brown. Y la rivalidad entre hermanos ha informado a la literatura desde Caín y Abel, un conflicto revisado en varias ocasiones, de *Ricardo III*, de Shakespeare, a *El precio*, de Arthur Miller, de *Al este del Edén*, de John Steinbeck, a la película *Amores perros*, en la que el asesino contratado por un hermano para matar al otro deja una pistola entre ellos, diciendo mientras se va: «Resuélvanlo ustedes mismos».

Una de las primeras preguntas que debes hacer a tu personaje es quién, de entre los demás niños, es un aliado o un enemigo, o un competidor por el amor de los padres, por el respeto en la escuela o en el barrio. Imagina cómo es ese amor entre hermanos: escenas de tareas compartidas, bien o mal hechas, la ayuda con los deberes, una pelea, un cumplido sincero, una visita al médico, una fiesta aburrida, el día de Navidad.

¿Cuántos hermanos tiene tu personaje? ¿Varios, uno, ninguno? ¿Hermanos o hermanas? ¿De qué edad a qué edad? ¿Es el mayor, el pequeño, etcétera? ¿Cómo afecta eso a su visión del mundo?

En la película *The Fighter,* la tensión primaria se presenta entre los hermanos Mickey y Dickey, pero Dickey tiene aliados, no solo su madre, manipuladora de la culpa, sino también su manada de hermanas de extraños apodos –Pork (cerda), Tar (alquitrán), Red Dog (perra roja), Beaver (castora)–, que funcionan como sus Furias. La lucha de Mickey por el campeonato palidece ante su batalla por liberarse de la lealtad cancerosa de su familia.

Tal vez nadie haya expuesto con tanta perspicacia como Jane Austen las complejidades del afecto y la rivalidad entre hermanos. En la era actual, Kate Atkinson rastrea el mismo terreno filial con un efecto maravilloso en sus novelas, especialmente en *Expedientes* y *Esperando noticias.* Julia y Amanda Land compiten desde siempre por la atención ajena, hasta avanzada su madurez. Cuando Amanda, que lleva mucho tiempo sin que nadie la quiera, contrae cáncer, a nadie le duele tanto como a Julia. Jackson Brodie no puede escapar de la desesperación que le ha perseguido desde el asesinato de su hermana Niamh cuando tenía dieciséis años, y el posterior suicidio de su hermano Francis, que se consideraba responsable de la

muerte brutal de la niña (se negó a recogerla en la parada del autobús la noche que la mataron).

Las historias de gánsters, como es sabido, se ocupan con frecuencia del tema de la familia y, por tanto, de los hermanos. Sin el amor entre Sonny y Michael, el desdén entre Michael y Fredo ni la sospecha entre Michael y el hermanastro «exterior» Tom Hagen, la familia Corleone tendría un padrino muy diferente. Y las interminables batallas entre Tony Soprano y su hermana Janice, narcisista, caprichosa y manipuladora, fueron de los conflictos familiares más interesantes entre los que definían esa serie de televisión.

Cónyuge

> El matrimonio es tan diferente de todo lo demás. Hay algo incluso horrible en la cercanía que provoca.
>
> GEORGE ELIOT, *Middlemarch*
>
> Tarde o temprano, en el mejor de los casos, tu esposa se convierte en tu hermana. En el peor, se convierte en tu enemiga.
>
> LOUIS DE BERNIÈRES, *La hija del partisano*

Ninguna otra relación está tan cargada de conflicto –ni tiene tanto potencial para la representación ficticia– como la de la pareja casada. El hecho de que el vínculo comience en el calor romántico y evolucione a lazo de familia crea una tensión que sabotea no pocas parejas. Combina los mejores y peores aspectos de la amistad, la familia y la pasión sexual. Enfrenta el compromiso con el deseo, la estabilidad con la aventura, la fidelidad con la libertad. Y como cada compromiso entre dos personas es único, cada matrimonio tiene compromisos inimitables, con sus recompensas, gratificaciones y resentimientos.

El matrimonio es casi tan importante para contar historias como la muerte, y los ejemplos literarios abarcan toda la gama, desde el salvaje (George y Martha en *¿Quién teme a Virginia Woolf?)* hasta el simplemente acalorado (Stella y Stanley en *Un tranvía llamado Deseo),* de la resignación (Newland y May en *La edad de la inocencia)* a la connivencia (Maggie y Brick en *Una gata sobre un tejado de zinc),* desde el artificial (Michael y Kay en *El padrino)* al desventurado (Gal y Deedee en *Sexy Beast),* desde el conquistado a pulso (Catalina y Petruchio en *La fierecilla domada)* al amistoso y pacífico (Tom y Gerri en *Another Year),* desde el asediado (Tony y Carmela en *Los Soprano)* al improbable (Jean y Charles en *Las tres noches de Eva)* y al condenado al fracaso (Mickey y Jeanie en *God's Pocket).*

Sin embargo, a pesar de lo rica que es la literatura en ejemplos, no dejes de inspirarte en los matrimonios de la vida real que conoces. Tolstói afirmó que todas las familias felices son felices de la misma manera, pero esto no es cierto para los matrimonios. La forma en que una pareja construye una vida en común es tan infinita en variedad como la personalidad humana misma, es el resultado imprevisible de dos personas atadas por amor y necesidad, hábito y confianza, esperanza y suerte.

En el centro de cada matrimonio, sin embargo, está la cuestión fundamental de la renuncia. ¿Hasta qué punto ha estado cada uno dispuesto a renunciar a algo que quería por permanecer juntos? ¿Qué era?, y ¿han obtenido una recompensa justa por lo que abandonaron? ¿Hubo un momento en que rompieron? ¿Por qué? ¿Qué papel tuvieron o no los niños?

Todo lo cual apunta a la calidad del amor entre las dos personas involucradas, una pregunta que se puede responder con lo que hemos descrito en otros capítulos: ¿qué desea cada personaje?, ¿qué le gusta?, ¿qué teme?, ¿de qué se lamenta? ¿Cuáles son las presiones de la familia, el trabajo, la comunidad, la religión? Una vez que tengas a dos personajes construidos de esa manera, júntalos: ¿se ven chispas o cuchillos? ¿Están bailando? ¿Están en silencio? ¿Se mienten? ¿Les ha salvado su amor?, ¿les ha fallado o abandonado? Pregúntale al matrimonio lo que le preguntarías a un solo personaje: ¿cuál fue su momento de mayor deseo?, ¿de mayor amor, miedo, resentimiento, vergüenza, perdón?

En el relato de William Trevor «La habitación», Katherine ha permanecido con su esposo Phair durante nueve años a pesar de haber sido acusado, pero absuelto, por el asesinato de una «zorra con clase» a la que veía a escondidas. Katherine ha terminado por echarse ella misma un amante, un hombre separado de su esposa que comenta con admiración que Katherine haya amado tan profundamente a su marido, a lo que ella responde: «Y sin embargo, aquí estoy». Más tarde, para sí misma, piensa que su amante de por las tardes volverá con su esposa y «reparará pieza a pieza el daño porque el daño no llegó a destrucción ni estaba destinado a llegar a serlo». Por otro lado, sabe que por fin su propio matrimonio ha terminado. Durante nueve años se mantuvo el amor, «más que un consuelo, demasiado intenso para eso». Pero le dirá a su marido que se va, y calcula que no se sorprenderá. Lo entenderá: «Lo mejor que el amor podía hacer no era bastante».

Amigos

Platón considera que la amistad es el vínculo humano supremo; se elige libremente, solo se sostiene por mutuo consentimiento y se basa en afinidades genuinas no adulteradas por la obligación familiar ni por el deseo sexual. Nuestras amistades a menudo nos apoyan, especialmente cuando nuestras relaciones con amantes o familias son problemáticas. ¿Quién es el mejor amigo de tu personaje, el amigo más antiguo? ¿Son el mismo? ¿Por qué o por qué no? ¿Hay algún amigo con el que haya perdido el contacto al que extrañe profundamente? ¿Tiene algún amigo del que preferiría librarse?

Una de las más grandes historias de amistad, *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert, gira en torno al vínculo peculiar entre dos oficinistas que reciben una herencia modesta. Convencidos, en gran parte debido al aliento que cada uno recibe del otro, de que pueden hacer un trabajo tan digno como cualquier académico en la solución de acertijos intelectuales cotidianos, se lanzan a una serie de desventuras farisaicas, cayendo presa de sus propios prejuicios y limitaciones, volviendo al final adonde empezaron, como humildes amigos.

Deliverance, de James Dickey, no es simplemente una historia de advertencia sobre lo que puede suceder cuando los aventureros suburbanos deambulan por un desierto desconocido; también es un examen penetrante de las inseguridades competitivas en el corazón de la amistad masculina. Las prolongadas tensiones entre los tres hombres subrayan lo mal preparados que están para su terrible experiencia y lo afortunados que son dos de ellos de salir vivos.

Con la posible excepción de la familia, ninguna otra relación proporciona más miga para una situación cómica que la amistad. Desde Laverne y Shirley hasta Leonard y Sheldon en *Big Bang*, la amistad abarca los grandes vínculos de afecto y antagonismo, aceptación y competencia, resentimiento y perdón. Es hermandad en todo menos en la sangre.

No rehúyas las amistades que cruzan la línea de género. Tal vez sea cierto que un hombre y una mujer no pueden ser realmente amigos, y que cualquier vínculo es el resultado de que uno u otro sea gay o casado, o de que la conexión entre ellos sea un romance sofocado o una relación fraternal que carezca de su excusa genética. Pero todo eso subraya lo interesantes que son esas amistades, y, por tanto, un terreno fértil para contar historias.

Jane Austen era una maestra en la representación de la amistad, aunque muchos de sus ejemplos masculinos y femeninos son matrimonios en

potencia o a la espera. Y sin embargo, a pesar de la lucha de corazones que tiene lugar en sus propias vidas y en las de todos a su alrededor, la amistad entre Elinor Dashwood y el coronel Brandon en *Juicio y sentimiento* sigue siendo uno de los grandes placeres de la novela.

A veces esas amistades son simplemente romances castos, y la historia gira en torno a cómo se controla la tensión sexual, ya sea a través de la rectitud victoriana, como entre Charlie Allnutt y Rose Sayer en *La reina de África,* de C. S. Forester, o los votos de una monja, como entre la hermana Angela y el cabo Allison en *Heaven Knows, Mr. Allison,* de Charles Shaw.

Y está también el caso de que el deseo fluya solo en una dirección, como sucede entre Scottie Ferguson y la que fue su novia, Midge, en *Vértigo (De entre los muertos),* de Alfred Hitchcock.

Lamentablemente, las amistades entre hombres y mujeres inspiran mucha menos narración de lo que su frecuencia en la vida real parece justificar. La novela *La jugadora de ajedrez,* de Bertina Henrichs, adaptada para la película *La jugadora*, es un ejemplo demasiado raro. Trata del vínculo cerebral e íntimo, cargado de sexualidad, pero en última instancia platónico, que se desarrolla entre Hélène, una doncella corsa, y su tutor de ajedrez viudo estadounidense. La tensión sexual está ahí desde el principio: el primer vistazo de Hélène al ajedrez se lleva a cabo mientras limpia la habitación de una pareja en luna de miel que juega una partida en la cubierta, y el hombre y la mujer claramente comparten una intrigante intimidad. El propio matrimonio de Hélène ha alcanzado una especie de rutinaria conformidad, y eso prepara el escenario para una posible aventura.

Pero sucede algo mucho más interesante. Hélène se siente intrigada por el ajedrez por razones que no puede explicar, y revela un don innato para el juego que no se puede enseñar. El profesor Kröger, su tutor, sigue obsesionado por el dolor; aunque tiene amantes, ve en Hélène a alguien parecida a su difunta esposa, una mujer dotada que lucha por abrazar su talento. Su afición por Hélène es trágica, tierna y genuina, y ella por primera vez persigue algo que no es por el bien de los demás (sus jefes, su esposo, su hija), sino que es solo para ella.

El lugar de trabajo genera una gran cantidad de amistades entre géneros, tanto en la vida como en la ficción, pero una vez más surge la cuestión de la tensión sexual reprimida, debido a la frecuencia del romance en la oficina. La introducción de mujeres en las fuerzas policiales ha sido particularmente generosa a este respecto, inspirando un nuevo tipo de historia de amistad,

entre hombres y mujeres que luchan contra el crimen hombro con hombro: Mulder y Scully en *Expediente X*, David y Maddie en *Luz de luna*. Por supuesto, ambos emparejamientos terminaron en romance, en detrimento fatal de ambas series.

Un ejemplo mucho más interesante se puede encontrar en *El silencio del bosque*, de Tana French. La amistad entre los detectives de homicidios de Dublín Rob Ryan y Cassie Maddox comienza con una observación: «No tuve ningún problema con la idea de Cassie Maddox». Rob desdeña los excesos competitivos del vestuario neoneanderthal de su trabajo, y en general prefiere las mujeres a los hombres. Cassie no es su tipo: es aniñada, flaca, de hombros cuadrados, cuando a él siempre le han gustado las rubias femeninas y estilizadas. Él se siente vagamente atraído y lo deja caer medio en broma, a lo que ella responde que siempre ha soñado con que la rescate un caballero blanco, solo que en su imaginación sí que era guapo. Esto saca a Rob de su actitud de perro a la caza: «dejó de enamorarse de ella y comenzó a gustarle inmensamente». Es una amistad desarrollada profunda y satisfactoriamente a lo largo del libro, hasta la inevitable noche juntos cerca del final, cuando la tensión sexual estalla y cometen el terrible error de, como diría Pinter, «hacerlo». Las cosas ya nunca serán lo mismo, y es un testimonio del ansia que tenemos de tales conexiones que sintamos ese naufragio del afecto tan a fondo, como la gran pérdida que debe ser.

Nombre

> Llame al jugador «Sycamore Flynn» o «Melbourne Trench» y verá cómo comienza a suceder algo. Se encoge o crece, se estira o se desarrollan sus músculos. Llega a primera base cada vez que batea, o las pasa por encima de la valla.
>
> ROBERT COOVER, *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*

Al igual que lo que designa, el nombre permanece en el tiempo y proporciona cierto sentido de coherencia y continuidad al personaje. Y, sin embargo, es un fenómeno fundamentalmente social. Ya sea tu nombre de pila, tu apellido o tu apodo, te lo ha dado otra persona y refleja tu identidad *entre los demás.*

La elección del nombre de un personaje es una de las decisiones más importantes, precisamente por la consistencia que le otorga. Una vez que sepas el nombre de tu personaje, una vez que le imagines con suficiente claridad como para saber que le conviene determinado nombre –o mejor dicho, que le es intrínseco–, estás muy cerca de percibirlo por completo.

El nombre puede sustituir a una descripción si se elige sabiamente. A menudo no hay que fijarse tanto en su significado cuanto en su sonoridad. Así sucede con algunos de los nombres de la serie de televisión *The Wire (Bajo escucha):* Jimmy McNulty, Stringer Bell, Omar Little, «Proposition Joe» Stewart, Snoop Pearson, Bunny Colvin, Cutty Wise, Bunk Moreland, Bubbles.

El novelista Richard Price (que escribió para *The Wire)* también usa nombres sugerentes en sus novelas: Rocco Klein, Strike Dunham, André the Giant y Buddha Hat, el nombre de un temido sicario del mundo de la droga.

Otros nombres memorables: Chili Palmer *(Cómo conquistar Hollywood),* Baby Suggs *(Beloved),* enfermera Ratched *(Alguien voló sobre el nido del cuco),* Ree Dolly *(Los huesos del invierno),* Brian Remy *(The Zero),* Rooster Cogburn *(Valor de ley),* Quentin, Caddy y Benjy Compson *(El ruido y la furia).* Se sabe que Hemingway evitó los nombres sugestivos, excepto en sus personajes secundarios, pero incluso nombres tan poco especiales como Robert Jordan, Jake Barnes o Nick Carter transmiten precisamente lo que su autor quería.

El truco está en elegir un nombre llamativo que suene fuerte y que de alguna manera, al menos para ti, evoque una imagen mental o una impresión emocional de tu personaje. Esa imagen o impresión servirá de piedra de toque cada vez que aparezca en la página, imitando así la coherencia y continuidad que ofrecen los nombres del mundo real.

Hay, sin embargo, un desafío interesante en los nombres comunes, como Jim Williams, Jane Smith, John Harris. Al negarte una imagen visual única, te obligan a recordar que el personaje no se limita a esa imagen. Es más que eso. Y va a cambiar, aunque su nombre no lo haga.

Clase social

Tiende a pasarse por alto en Estados Unidos, pues nos gusta creer que somos una sociedad sin clases. Y, sin embargo, todos sabemos que hay quien está por encima y por debajo de nosotros en la escala económica y social, y secreta o abiertamente esperamos que la vida nos sitúe entre los primeros, no los segundos. Son divisiones impuestas por barreras, unas menos sutiles que otras.

Has de conocer el lugar relativo de tu personaje en su comunidad en ingresos y relaciones sociales. ¿Qué oportunidades se le presentan? ¿De

cuáles se le excluye? ¿Está entre los favorecidos o entre los rechazados? Si es de clase media, ¿es un trabajador manual o un profesional liberal? ¿Son sus circunstancias estables? ¿Están mejorando o empeorando?

Y lo que es más importante: ¿cómo se relaciona con los de menor o mayor rango social o económico? ¿Está cómodo? ¿Resentido? ¿Se siente juzgado? ¿Le invitan a unirse o le mantienen apartado? ¿Está consiguiendo avanzar? ¿Trata de mantenerse como está? ¿Se ha retrasado sin remedio? ¿Espera tan solo sobrevivir? ¿Sus amistades siguen siendo las mismas o han cambiado con sus circunstancias?

Todas esas tensiones piden a gritos que las traduzcas en escenas: la discusión que ya no podías evitar con un altivo colega bien relacionado en sociedad; el momento en que se abandonó una amistad porque uno de los amigos encontró al fin la ocasión de mejorar su futuro; la terrible vergüenza de que alguien a quien querías impresionar (un profesor, un escritor famoso, tu acompañante en una cita) te encuentre poco válido.

La película de 2010 *The Town: Ciudad de ladrones* (basada en *Prince of Thieves*, de Chuck Hogan) utiliza la solidaridad entre los trabajadores manuales nativos de Charlestown (conocidos como *townies)* y su resentimiento hacia los recién llegados de mejor situación profesional (a los que llaman con desprecio *toonies* [monigotes]), como sustrato temático de la historia de una banda de ladrones de bancos. Doug MacRay (interpretado por Ben Affleck) siente simpatía por la gerente de una sucursal bancaria a la que han tomado como rehén en el malogrado asalto con el que empieza la película. Ella representa la evasión que Doug desea para sí mismo, no solo del crimen, sino también de los antiguos vínculos que le frenan, le arrastran hacia abajo y le exigen lealtad por encima de todo. Así se produce la tensión entre Doug y sus cómplices, especialmente con el asesino Jamie Coughlin y el cabecilla sociópata Fergie Colm, que se niegan a complacer el deseo imprudente e ingrato de Doug de conseguir algo mejor.

Las historias de crímenes, en general, pueden ser el último refugio para las narraciones de tensión y conflicto entre clases sociales. Desde la aparición de películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) y *Scarface, el terror del hampa* (1932), pasando por las narraciones contemporáneas de Dashiell Hammett, Cornell Woolrich y Horace McCoy, entre otros; las películas policíacas de la década de 1940 de expatriados europeos como Fritz Lang, Robert Siodmak y Jacques Tourneur y sus protegidos estadounidenses; el género negro de serie B de la década de

1950 de escritores como Charles Willeford, Jim Thompson y David Goodis; y el resurgimiento de la escritura criminal estadounidense con conciencia social de autores como Don Winslow, James Elroy, Dennis Lehane, Laura Lippmann y George Pelecanos; hasta la creciente popularidad de los escritores de crímenes irlandeses, británicos y escandinavos que aportan en su obra un singular toque de distopía y crítica social: los géneros de gánsters, policíaco y negro se han especializado en mostrar los efectos brutales de la desigualdad económica, la envidia y la injusticia de clase y las indeseables consecuencias del capitalismo desenfrenado.

Trabajo

La actriz y profesora Stella Adler dijo una vez que no se puede hacer una pregunta más importante sobre un personaje que cuál es su trabajo: ¿es abogado, mecánico, inventor, policía? Cada trabajo requiere un conjunto de rasgos personales para tratar con jefes y subordinados, clientes y competencia, funcionarios: con otras personas.

¿Es bueno tu personaje en su trabajo? ¿Puede estar seguro de conservarlo mañana o pasado mañana? ¿Quién podría quitarle su trabajo?

¿Es su vocación o solo algo que ha terminado haciendo? ¿Lo hace solo para pagar sus facturas? ¿Le permite la estabilidad económica y la libertad que desea? Si no es así, ¿está haciendo algo para cambiar esa situación?

Tómate tu tiempo para pensarlo, imagínalo en escenas concretas en las que alguien desafíe a tu personaje: un superior, un cliente, un compañero. ¿Cómo responde?

En la película *Up in the Air,* el trabajo de Ryan Bingham como ejecutivo de recursos humanos subraya su resistencia a cualquier tipo de compromiso: se dedica a despedir gente, pero a él nadie le despide.

En *Bringing Out the Dead,* de Joe Connelly, el poder de Frank Pierce para salvar vidas como paramédico ha deformado su sentido de la responsabilidad, y trata de perdonarse a sí mismo por la muerte de una chica a la que no pudo rescatar. Pero la experiencia técnica que aporta a las tareas inmediatas también le ayuda a permanecer concentrado, conectando la bolsa autoinflable y apretándola, buscando la presión arterial en el brazo, colgando las bolsas intravenosas y conectando los cables del electrocardiograma: «La máquina emitía el pitido de los golpes obstinados del corazón, un mensaje perverso de la cara azul pálida cuyos ojos abiertos

apuntaban sin expresión al techo. Intenté cerrarlos dos veces, pero los párpados retrocedieron».

En *La última hora*, de David Benioff, dos personajes secundarios cobran vida en cuanto les vemos en su trabajo. Frank Slattery, exluchador universitario, trabaja como operador de bonos en Wall Street. Ha superado su límite comercial y está esperando que las cifras de desempleo le digan si es un genio o un idiota. El trabajo sacia sus ganas de competir, su necesidad de respeto y sus fantasías de venganza, su adicción al riesgo y su obsesión por no regresar nunca a Brooklyn. En cambio, Jakob Elinsky está sentado corrigiendo exámenes en la sala de profesores de la escuela preparatoria donde enseña literatura, eclipsado por un colega menos serio, burlado e intimidado por una estudiante que le gusta en secreto.

Educación

Puede relacionarse con el trabajo, la religión y la clase social. Saber si tu personaje terminó la enseñanza secundaria o fue a la universidad está bien, pero desde un punto de vista dramático es más importante, por ejemplo, si tuvo maestros o compañeros de clase que le inspiraran, que aumentaran su confianza o, por el contrario, la quebrantaran.

Si la educación es importante para tu personaje, imagina de entre sus profesores a los que cumplieran una función más relevante. Los maestros de primaria pueden pasar casi tanto tiempo con nosotros en nuestras horas de vigilia como nuestros padres, y los de secundaria pueden facilitar o entorpecer la transición a la edad adulta.

Adiós, Mr. Chips y *La plenitud de la señorita Brodie*, junto con revisiones más modernas del tema como *Vida de un estudiante, El club de los poetas muertos, Profesor Holland* y *An Education*, dan fe de la influencia perdurable de los maestros, para bien y para mal.

La educación también puede determinar el nivel económico que alcance tu personaje. ¿Está cómodo cuando trata con gente de formación superior o inferior a la suya? ¿Qué chistes cuenta? ¿Los entienden sus amigos? ¿A quiénes considera iguales, superiores o subordinados? ¿A quién considera inteligente y por qué? ¿Hasta dónde cree que puede llegar en el mundo laboral dada su formación? ¿Ha llegado a realizar del todo su potencial? Si no, ¿por qué no? Si lo ha hecho, ¿qué le queda por hacer?

Geografía

El lugar en que se haya criado tu personaje y el que haya elegido para vivir de adulto forman parte de su geografía personal y de su sentido del hogar. Del lugar depende casi siempre la comunidad a la que pertenecemos, y esa comunidad nos dice lo que está permitido, lo que se espera de nosotros, lo que provoca risa. Al igual que la familia, es crucial para el desarrollo de la vida interior y de la conciencia moral.

Explora el efecto que tuvo en tu personaje el lugar donde creció, el lugar al que luego se mudó, cómo han influido en él y en sus expectativas los valores regionales o locales.

Slumdog Millionaire se apoya de lleno en su escenario físico de los barrios más pobres de Bombay. En cambio, *Up in the Air* sucede en gran parte en aeropuertos y hoteles: tal es la aversión de Ryan a cualquier lugar que le preste estabilidad. El hogar de Precious es la pobreza, y su historia se podría contar en cualquier gran ciudad con un plan de vivienda pública.

Ya hemos visto que Charlestown es la metáfora temática clave en *The Town.* Filadelfia sirve como telón de fondo similar para *God's Pocket* (que es el nombre de uno de los barrios más problemáticos de la ciudad). *La cosecha de hielo,* de Scott Phillips, no puede suceder en otro lugar que en Wichita, Kansas (en la Nochebuena de 1979). De manera similar, son esenciales Boston en *Bag Men,* de Mark Costello, Nueva York en la obra de Colin Harrison, Nottingham en las novelas de John Harvey protagonizadas por Charlie Resnick. La lista podría hacerse interminable. Si un lugar en particular tiene especial importancia en tu historia, te debes a ti mismo el trabajo de entrevistar a alguien o consultar diarios, memorias u otras fuentes de primera mano sobre el efecto concreto que tuviera el lugar sobre sus autores y otras personas que vivieran allí.

Nadie puede viajar a cualquier sitio, así que a veces hay que confiar en la investigación para saber cómo puede afectar a nuestros personajes la idiosincrasia regional. Dos áreas de investigación que nunca se deben descuidar son la gastronomía y la música: la serie de televisión *Treme,* situada en Nueva Orleans, confía en esas dos áreas más que en ninguna otra para reflejar la cultura única de la ciudad. La cocina regional puede evocar para muchos el calor del hogar, y la música puede darnos una idea del tipo de señales que se asocian a distintas emociones. Alguien que se haya criado escuchando a Patsy Cline tendrá una paleta acústica y emocional, tal vez incluso un ritmo interno y un sentido del tiempo, diferentes de los de

alguien que haya crecido escuchando a Tito Puente, a Erykah Badu o a Beethoven.

Hogar

A diferencia de la geografía, ahora no preguntamos cómo han afectado al personaje los lugares en que ha vivido, sino, en concreto, ¿de dónde siente que es?

Al hacer los bocetos iniciales de tu personaje, pregúntale: ¿vive en el mismo lugar que considera su hogar, o es un marginado o exiliado en su propia comunidad? ¿Cómo le ven los demás a causa de ese trasfondo? ¿Como provinciano, urbanita, arribista, paleto, patán?

¿Qué conserva de su hogar en sus valores, forma de hablar, ambiciones, prejuicios?

Si su hogar está en otra parte, ¿desea regresar? ¿Puede regresar? ¿O ha sucedido algo –un escándalo, una tragedia, una pérdida– que le impida para siempre emprender el camino de vuelta? ¿Se ha acostumbrado a su nuevo hogar, lo ha hecho suyo, o hay algo que le falta? ¿Cuánto tardó en llegar hasta aquí? ¿Qué precio tuvo que pagar?

En *Up in the Air,* la incomodidad de Ryan en cualquier lugar que no sea el camino es clave para entender quién es; su búsqueda definitiva de algo más, de un hogar genuino, late en el corazón de su historia.

En *El samaritano*, de Richard Price, el exprofesor Ray Mitchell pierde su trabajo de guionista de televisión y regresa a su ciudad natal de Nueva Jersey. Empieza a instalarse, a sentirse en casa, pero su antiguo territorio alberga algo más que consuelo y comodidad. Hay en él también secretos, y uno de ellos le alcanza cuando le golpean y le dejan inconsciente en su apartamento.

En *Atando cabos,* Quoyle «ha nacido en Brooklyn y se ha criado en un puñado de oscuras poblaciones del resto del estado», para terminar en un lugar llamado Mockingburg. Entonces su esposa infiel, Petal, se rompe el cuello en un accidente de coche. Desesperado por encontrar un terreno sólido, se lleva a sus dos hijas al lugar que es propiedad de su familia en la costa de Terranova, y gracias a la conducta espontánea de los lugareños comienza a sentir algo muy parecido a la sensación de hogar.

Cuando Frodo regresa de la Guerra del Anillo, su terrible experiencia lo ha agotado tanto emocional y físicamente que ya no se siente a gusto en la

Comarca. Al cabo de dos años, parte con Gandalf, Elrond y Galadriel hacia el otro lado del mar, dejando para siempre la Tierra Media.

¿De qué «tribu» es mi personaje?

Las anteriores consideraciones sociológicas apuntan a una pregunta concreta: ¿de qué «tribu» es tu personaje? ¿Hay un grupo de personas con las que tu personaje se identifica y en cuya compañía aprendió, adquirió y empezó a practicar su conducta social, política, espiritual, incluso dietética?

A menudo tales tribus se forman en el trabajo (otra razón para que ese ámbito tenga tanta importancia).

El poder de la tribu puede ser sutil o sofocante, inspirador o insidioso. Cualquiera que haya experimentado la cultura corporativa o de club de campo sabe lo conformista que puede ser: la expresión individual se fomenta solo hasta cierto punto. Pero lo mismo se puede decir de la mayoría de los campus universitarios.

Las fuerzas del orden son desafortunados criaderos de un pensamiento único, que se podría tipificar como el de una «manada de lobos solitarios». La iniciativa individual se fomenta y defiende con ferocidad, y las luchas internas pueden ser brutales, pero el grupo cierra filas cuando se le ataca desde fuera. En cambio, los bomberos pasan mucho tiempo juntos y responden en grupo a las llamadas y emergencias. No es una distinción baladí. Ambos trabajos pueden fomentar el heroísmo, pero atraerán a héroes de temperamento muy distinto.

Los soldados que han combatido juntos suelen decir que ningún otro vínculo en su vida puede igualar el afecto, el respeto, la interdependencia y la lealtad engendrados por esa experiencia. Pero no solo la amenaza del desastre forja vínculos poderosos. Las madres del parque infantil pueden formar una tribu única y estrechamente controlada, como observa Tom Perrotta en su novela *Juegos de niños.*

Y ¿qué son los partidos políticos sino tribus? Puede haber principios que definan las ideas fundamentales del partido, pero es mucho más probable que haya simplemente un reconocimiento de compañerismo entre sus miembros, un sentido de pertenencia, una forma de decir que alguien es «uno de nosotros», aunque los términos de esa fraternidad le puedan parecer a un extraño irremediablemente vagos o ligeros. (Como dijo una vez el cómico Will Rogers: «No soy de ningún partido político organizado: soy miembro del Partido Demócrata».)

Si tu personaje pertenece a una tribu, pregúntale si estaría dispuesto a apartarse de ella. ¿Qué motivo le haría traicionar, desafiar o abandonar su tribu? ¿En qué medida ponen a prueba sus vínculos con la tribu los hechos de tu historia?

Recuerda: al responder a las preguntas de este y de los dos capítulos anteriores, imagina la respuesta en forma de escena de la vida del personaje. No estás acumulando datos para escribir una enciclopedia. Estás tratando de imaginar los incidentes de la vida de tu personaje que conforman su comportamiento y su riqueza interior tal como se muestran en tu historia, ni más ni menos.

Pocos personajes requerirán una exploración detallada de todos los aspectos aquí examinados. Has de buscar el equilibrio entre lo que pide la historia, el papel en ella del personaje y su relación con los ámbitos que estamos viendo. Pero cada una de las preguntas planteadas puede abrir una ventana al alma del personaje, puede proporcionarte una idea que lleve tu historia en una dirección interesante e imprevista, o que dé a tu personaje un matiz nuevo. Los límites de esa exploración dependen solo de ti.

Ejercicio

1. Escoge dos personajes de una obra que estés escribiendo y analiza, como hemos hecho en este capítulo, cada uno de los siguientes entornos de relaciones sociales o afectivas:
    - Familia.

      (a) Padre.
      (b) Madre.
      (c) Abuelos.
      (d) Hermanos.
      (e) Hijos.

- Cónyuge.
- Amigos.
- Nombre.
- Clase social.
- Trabajo.

- Educación.
- Geografía.
- Hogar.
- «Tribu».

¿Te ha servido este trabajo como inspiración para escenas adicionales o cambios en las que ya habías escrito? Si es así, ¿cómo? Si no, ¿por qué?

Capítulo 15. La lucha que buscamos: la política

Podríamos haberlo tratado en cualquiera de los capítulos anteriores, ya que toca tanto a la psicología como a la relación social, pero dado el cariz rencoroso y extremado que a menudo toma el discurso político, parece apropiado reservar una parte más larga para este tema.

A menudo se dice que si queremos evitar la discordia en una reunión no hemos de hablar de sexo, de religión ni de política. Puede que sea un buen consejo para alternar en sociedad, pero sería un enfoque desastroso para los escritores.

Si es verdad lo que dijo Henry Brooks Adams, que la política es la organización de los odios en un sistema, ignorarla sería desperdiciar una oportunidad. Al igual que las creencias religiosas, las ideas políticas suelen referirse a valores que consideramos fundamentales. Y al igual que el sexo, a menudo se relacionan con nuestra parte más vulnerable, pues muchos de nuestros ideales, esperanzas, temores y sospechas más profundos encuentran expresión en nuestras inclinaciones políticas.

En mi opinión, hay dos razones por las que muchos autores no mencionan la política.

En primer lugar, es normal evitar inconscientemente el enfado y el rencor del enfrentamiento, que hacen la vida desagradable y la ficción interesante.

Por otro lado, tenemos miedo de caer en la grandilocuencia o en el panfleto. Es una preocupación razonable, teniendo en cuenta la facilidad con la que muchos se ciegan por su afinidad política. Es difícil abordar el tema sin caer en el cliché, la simplificación caricaturesca o la rutina fácil de las verdades preconcebidas.

El problema no es la política. El problema es nuestra incapacidad para pensar o hablar de política sin caer en la recriminación. Aparte de la rivalidad entre religiones y entre hermanos, nada pone de manifiesto la capacidad santurrona de culpar al otro más intensamente que la política.

No siempre es así. En mi familia los conservadores superan ampliamente a los liberales. Hay tensiones permanentes y reproches que van a más, pero seguimos siendo una familia.

No juzgues a tus personajes. Esto se aplica en especial a sus ideas políticas. Has de ser capaz de defender –y hasta de querer– a un personaje cuyas convicciones políticas sean opuestas a las tuyas. Es tu

responsabilidad como artista. No significa que debas excusar lo que consideres incorrecto, equivocado o malvado. Pero tienes que entrar en el corazón y en el pensamiento de personas cuya cosmovisión se oponga por completo a la tuya. De lo contrario estarás revelando tus prejuicios políticos, y también cierta estrechez de miras.

Y, lo que es más importante, quizá debes alejarte de tus convicciones y verlas objetivamente. Es gratificante creer que, *si no fuera por esos idiotas,* tú y los tuyos haríais del mundo un lugar mejor, más seguro y más sano. También es egoísta e ignorante. El mundo no es así porque un partido u otro carezca de la oportunidad de mejorarlo.

En política, como en religión, se trata de cómo vivir y con quién. Se trata de lo correcto frente a lo incorrecto, de nosotros contra ellos. Nada hay más fundamental para las personas y, por tanto, para los personajes. Los temas controvertidos –aborto, derechos de los homosexuales, pena de muerte, terrorismo, pobreza, ley y orden, tortura, impuestos, desigualdad racial, bienestar, gasto militar, libre empresa– son exactamente los mismos que pueden provocar, si tu personaje los aborda, un gesto de asentimiento solidario o una conversación fructífera y reveladora. Usado sabiamente, este recurso puede hacer que tus personajes se muestren con mayor claridad. Pero si el lector siente que eres tú el que habla, no los personajes, te arriesgas a que se aparte de ti, a que se enfurezca o se aburra.

El arte politizado acaba por cansar precisamente porque se basa en ideas y no en personajes. Recibimos sermones, no escenas. El drama político *El ala oeste de la Casa Blanca* fue revolucionario en muchos sentidos, a pesar de no ocultar su tendencia liberal, porque mostraba a verdaderos creyentes sometidos a pruebas reales. En sus mejores momentos, a sus personajes se les desafía, se les acosa, se duda de ellos, incluso se socavan entre sí. En los peores, sus personajes conservadores eran adversarios predecibles con la fuerza expresiva del muñeco de un ventrílocuo.

Las convicciones políticas son una expresión de una necesidad: el deseo de una determinada forma de vida. Dramatiza el deseo, el conflicto resultante, hazlo personal, no ideológico, y no tires para casa para favorecer tus propias convicciones. La única persona a la que así engañarías serías tú mismo.

Uno de los enfoques más útiles que conozco en este ámbito, al menos desde el punto de vista de un escritor, está en *Política moral: Cómo piensan progresistas y conservadores,* de George Lakoff. La premisa de Lakoff es

que las convicciones políticas se forman en torno a una metáfora, la de la nación como una familia, en la que el gobierno sería el progenitor[14].

Lakoff sostiene que los conservadores se adhieren en gran medida al modelo del Padre Estricto, según el cual el mundo es un lugar peligroso; la competencia fomenta la disciplina y la fuerza moral; y la autoridad legítima –que apoya la autosuficiencia y la responsabilidad– debe obedecerse, no cuestionarse, porque cuestionar la autoridad legítima solo provoca desorden.

Por otro lado, los liberales tienden a adscribirse al modelo del Padre Provisor, que sostiene que el mundo no es por sí mismo peligroso; la mejor seguridad ante el peligro es el diálogo –que determine los hechos mediante su cuestionamiento y respuesta–, y no el prejuicio ideológico; la obediencia se basa en el respeto, que se ha de merecer, no es absoluto; y la equidad y la cooperación son mejor camino hacia el bienestar social que la fortaleza moral individual.

Son tendencias, no camisas de fuerza. Ni siquiera los ideólogos exaltados encajan del todo en cada tipo. Pero incluso con ese matiz, es fácil ver por qué liberales y conservadores discrepan a menudo tan a fondo. Al igual que los calvinistas y los cuáqueros, habitan distintos universos morales. Quizá eso explica por qué tienden a agruparse en diferentes profesiones: liberales en la enseñanza, las artes y la atención de la salud; conservadores en las fuerzas del orden, en los negocios y el ejército. Aunque otra vez se trata de una simplificación excesiva. Hay médicos y artistas conservadores, igual que hay policías y empresarios liberales, y reconocerlo nos servirá para evitar el cliché.

La verdad es que esos sistemas opuestos de creencias no son mutuamente excluyentes ni irreconciliables, digan lo que digan los extremistas. Como nuestra educación abarca la cultura en general, todos hemos bebido de un mismo grupo de valores morales. Lo que sea más importante para cada uno depende del sistema moral que adopte, de cómo y quién le haya educado y de sus experiencias personales. A menudo se dice que un conservador es un liberal al que han atracado en la calle, o que ha tenido que pagar una nómina. Podría decirse con la misma facilidad que un liberal es un conservador que en algún momento ha necesitado que le echen una mano, o al que también han atracado (sus jefes en el trabajo).

Esta forma de ver las cosas no debe usarse para elaborar caricaturas más exageradas. Es mejor que te sirva para abrir los ojos a quienes te resulten

desconcertantes, molestos o irritantes. Si eres liberal, piensa en un personaje que crea en la fuerza, la autodisciplina, la obediencia a la autoridad, la seguridad, la autosuficiencia. Si eres conservador, diseña un personaje que crea en la comunicación, la autorrealización, la solidaridad mutua y la empatía. Confía en mí, no te matará. Es incluso posible que te haga más fuerte.

A veces es más útil observar cómo se relaciona tu personaje con la política local que con la nacional: ¿es miembro de la Cámara de Comercio, del grupo ecologista? ¿Es de los que apoyan la propuesta del nuevo hipermercado, de los que están en contra? ¿Participa en la patrulla vecinal de vigilancia nocturna? ¿Es de los que aprenden sus ideas políticas el domingo en la iglesia? Esos grupos son mucho más diversos que los surgidos de una ideología general, lo que los hace mucho más interesantes que poner un aspa junto al nombre del candidato de este o de aquel partido en el colegio electoral.

La sensibilidad de la gente ante los problemas locales es mucho más visceral, ya que pueden afectar al valor de sus propiedades, a la calidad de la escuela de sus hijos y a la seguridad del vecindario. Cómo se involucra o no el personaje en todo eso dice mucho de él: ¿es un agitador o un ermitaño, el bicho raro de la ciudad, el voluntario para todo, el que termina al mando de cada grupo al que se une?

Es a menudo en el ámbito local donde mejor se revelan las razones ocultas del compromiso político. La política es poder, y hay una razón para la expresión «erótica del poder». En *Ciudadano Vince*, de Jess Walter, una joven asiste a un acto de la campaña presidencial de Ronald Reagan de 1980 en Spokane. Su presencia no se debe tan solo a su compromiso cívico, sino que le brinda la oportunidad de estar con su amante casado, que es candidato para un cargo local. Ella es sincera, comprensiva y estúpida. Tarde o temprano la cita terminará, como mínimo con un corazón roto, para satisfacer algún oscuro impulso presente en todo momento en cada uno de ellos: la necesidad de atención, la necesidad de ser castigado, el ansia furtiva de un secreto jugoso. Ambos están poniendo en peligro su posición en un grupo de gente que conocen bien y en la que confían. Es una locura, pero eso es parte de la emoción. Que el entorno sea político no es indiferente: hace que suba lo que se están jugando. En política los amantes traicionan algo más que un matrimonio.

Ejercicios

1. Toma dos personajes sin afiliación política explícita de un libro, película o serie de televisión que hayas disfrutado. Mira cómo hablan de temas como la libre iniciativa, la responsabilidad, la disciplina, el peligro, la autoridad, la comunicación, la realización de uno mismo y la equidad. ¿Puedes discernir una tendencia política aunque no se haya declarado? ¿Por qué o por qué no?
2. De la misma manera que en el ejercicio 1, explora la tendencia política de los personajes de una obra que hayas escrito hace poco. ¿Hiciste sin darte cuenta que tuvieran todos más o menos una misma tendencia política? ¿Qué pasaría si cambiaras a uno de ellos de la izquierda a la derecha, o viceversa?
3. Forma un personaje cuyas convicciones políticas se opongan a las tuyas. ¿Consigues un resultado convincente? No decidas por ti mismo; permite que otros lean la obra y te den su opinión.

Capítulo 16. Manías, tics y malas costumbres

Al concluir esta parte del libro, es hora de considerar algo un poco más anecdótico, pero no menos valioso para la creación de personajes.

Gran parte de lo que hemos estudiado nos ayuda a entender al personaje desde dentro: su psicología, sus valores, sus esperanzas y miedos, o se relaciona con su comunicación consciente con los demás. Lo que veremos ahora parece un poco más externo y menos importante. Son conductas de las que en gran medida el personaje no es consciente y que pueden parecer intrascendentes, pero que son tan curiosas, extrañas, inesperadas o difíciles de explicar que enseguida ofrecen una impresión vívida y ayudan al personaje a cobrar aliento.

Pueden ser expresiones físicas inofensivas, como una risa chillona, un parpadeo ansioso cuando sientes timidez, un tirón brusco en el hombro cuando estás tenso. Pueden adoptar la forma de manías vagamente conscientes: comprobarse el peinado, el maquillaje o los dientes en el espejo retrovisor; toquetear con el bolígrafo en el escritorio, o sujetarlo con los dientes. O pueden ser deliberadas, detalles excéntricos o afectados como la repetición de refranes o proverbios para resumir el «mensaje» de lo que se acaba de decir, o el uso de expresiones de otro idioma más o menos oportunas *(sans ironie; non è vero; as soon as possible).*

La lista podría seguir y seguir. A veces voy a una cafetería o a un centro comercial solo para observar a la gente, y anoto esos detalles y otros comportamientos singulares, extraños y característicos, por ejemplo:

- Sujetar el brazo del oyente para destacar la importancia de lo que estamos diciendo.
- Hurgarse la oreja y luego inspeccionarse la uña para ver si tiene cera.
- Alisarse el cabello obsesivamente cuando uno está nervioso.
- Mover el pie o la pierna cuando estás sentado, o sacarse a medias un zapato, mostrando el talón.
- Pasarse el collar o la cadena por los labios o la barbilla mientras se lee o se habla por teléfono.

- Acompañar el discurso con gestos y movimientos de las manos en una conversación animada.
- Cerrar los ojos y apretar los párpados cuando nos reímos.
- Llevar un cigarrillo sin encender detrás de la oreja.
- Pasarse la lengua por los labios al concentrarse.
- Poner voz a los pensamientos imaginarios de una mascota, como un ventrílocuo.

En *3 mujeres* de Robert Altman, Millie Lammoreaux (Shelley Duvall) siempre se pilla la falda con la puerta del coche. En *The Zero,* de Jess Walter, una anciana lleva el maquillaje corrido y parece «una estatuilla pintada con prisas o un muñeco del futbolín». El guardia de la sala de emergencias del hospital Our Lady of Mercy en *Bringing Out the Dead,* de Joe Connelly, lleva las gafas de sol siempre puestas, de tal modo que, cuando alguien empieza a enfurecerse por la larga espera, puede asomar los ojos sobre ellas, con los brazos cruzados sobre su enorme pecho, y susurrar amenazadoramente: «No me obligue a quitarme las gafas». En *Ciudad de ladrones,* de David Benioff, de los pelirrojos Antokolsky, hermanos gemelos, solo se sabe una cosa que puedan hacer bien: tienen el raro talento de la ventosidad en sincronía.

El riesgo está en que tales rasgos tengan un efecto cómico no deseado, lo que puede restar fuerza al protagonista o a su oponente, por lo cual esta técnica se usa más en personajes secundarios. No tendría que ser siempre así: es cuestión de cómo se haga. Como son comportamientos en gran medida inconscientes, pueden sugerir cierta vulnerabilidad e impotencia y provocar empatía. También pueden reflejar otros aspectos del personaje y así contribuir a su complejidad, y no solo marcar su idiosincrasia.

En *La vida fácil,* de Richard Price, el detective Matty Clark tiene los ojos achinados y los entrecierra aún más cuando alguien le hace una pregunta, como si hablar, e incluso pensar, le resultara doloroso. A la gente le da la impresión de que es más bien lento, o de que está furioso y se contiene, pero no es ninguna de las dos cosas. De hecho, utiliza esas apariencias en su beneficio, y no cree que tenga ninguna obligación de explicarse ni de contar a nadie lo que piensa. En *Clockers,* también de Price, Rocco Klein trata de controlar su consumo de alcohol permitiéndose un trago de la botella de vodka que tiene en el congelador solo durante el tiempo que tarda en leer

las excelencias del helado Breyer tal como las proclama el texto publicitario del paquete.

Incluso en los personajes secundarios, estos rasgos pueden ir más allá de lo superficial. En *David Copperfield,* Uriah Heep repite obsesivamente: «Soy tan humilde», lo cual es parte de su pegajosa máscara servicial, con la que oculta su soberbia, sus intrigas y su desprecio abismal por sus superiores.

En *Alguien voló sobre el nido del cuco,* el tartamudeo de Billy Bibbitt no es solo un efecto escénico; es síntoma de una culpabilidad sexual profundamente arraigada, enfocada en la bruja puritana cuyo vientre una vez le refugió.

Pope Cody, miembro de la familia criminal en que se centra la película *Animal Kingdom,* aborda a sus hermanos con la oferta aparentemente amable de escucharles si necesitan desahogarse. «Puedes hablar conmigo, estoy aquí para ti», dice tan a menudo, con tanta seriedad y a tantos de sus hermanos que casi parece una broma pesada, hasta que vemos claro que Pope es un sociópata. Su fingida preocupación por sus hermanos tiene por objeto conocer sus secretos y debilidades para utilizarlos contra ellos.

Si no te es posible desplazarte a un lugar público para observar a la gente, prueba alguna de estas preguntas o imagina otras que te sirvan para descubrir esos rasgos:

- ¿Qué impacienta o irrita a tu personaje? ¿Las llamadas de venta telefónica, los perros que no paran de ladrar, el ruido de los coches, los gordos, la mala educación, la estupidez, los que no paran de hablar…? (La impaciencia es un rasgo valioso para la caracterización porque está más allá del control consciente, lo que revela una vulnerabilidad.)
- ¿A qué comida, bebida o actividad es incapaz de decir que no? (¿Es una adicción, una obsesión, un desorden? ¿O solo un gusanillo persistente?)
- ¿Hay un placer infantil o adolescente que todavía se permita como adulto? (Un desayuno favorito, un postre, una golosina, un pijama de franela, una peli de terror de serie B, un equipo favorito de fútbol, unas galletas con Cola Cao antes de acostarse, una larga siesta después de comer.)

- ¿Qué es lo más antiguo que tiene en la nevera? ¿Qué comida desaparece siempre primero?
- ¿Qué hay debajo de su cama? ¿Y al fondo de su armario?
- ¿Cuál es el chiste que más le gusta? ¿Es picante, verde, para todos los públicos?
- ¿Tiene una mascota favorita? ¿Vive aún? Si no es así, ¿conserva el personaje algún objeto que le recuerde a ella?
- ¿Qué es lo peor que ha dicho a espaldas de alguien?
- ¿Qué palabras malsonantes o de protesta o resignación dice cuando tiene un disgusto o se siente frustrado? (Trata de ser original. Una vez trabajé con una mujer que, cada vez que algo salía mal, suspiraba por lo bajo y decía: «Oh, vaya molestia».)
- ¿Tiene algún otro tic verbal? Uno de los personajes de *Do They Know I'm Running?*, un palestino iraquí con un dominio útil pero torpe del inglés, anuncia su inseguridad al comenzar muchas de sus frases con un ampuloso «Deja que te diga una cosa…». Otro tic que uno encuentra a menudo tanto en la vida real como en la ficción consiste en la sucesión redundante de varias preguntas en busca de una sola respuesta: «¿Señora Robiskie? ¿Se acuerda de ese recado que quería que le hiciera? ¿Lo de ir a la tienda?». Otros tics verbales podrían ser: «¡Te lo juro por Dios!»; «Lo que yo te diga»; «¿Sabes lo que te digo?». Y pocas personas resultan tan irritantes como la que interrumpe a los demás sin darles tiempo a terminar lo que estaban diciendo.
- ¿Cuál es su prenda de vestir favorita? ¿Algo elegante o ajustado? ¿O algo de lo que no quiere deshacerse, por muy gastado y usado que esté? (Una amiga mía en secundaria tenía unos «calcetines felices», largos hasta la rodilla, a rayas, claramente feos, con la lana envejecida en borrosos tonos verdes, marrones y grises; siempre la hacían reír cuando los llevaba, y por eso siempre se los ponía cuando estaba deprimida.)
- ¿Cuál fue la última película que le hizo llorar? ¿Cuál le aburrió hasta quedarse dormido? ¿Con cuál se salió del cine?
- ¿Cuál fue el último libro que prestó a alguien diciéndole: *«Tienes* que leer esto; es el tipo de libro *que va contigo»?*

Cuanto más a fondo conectes las respuestas con el temperamento singular del personaje mejor mostrará aquel su naturaleza solitaria, cual si fuera un eco del dolor o el consuelo de su soledad, o de su inevitable incomprensión e impotencia frente a su propia vida y su conducta. Así el rasgo será más que un matiz o un acento, será un gesto decisivo, un detalle crucial.

Ejercicios

1. Visita un lugar público en el que se junten distintas personas. Apunta los detalles involuntarios de su comportamiento que resulten intrigantes, extraños o intensos. Luego elige dos personajes de una obra que estés escribiendo y añade a cada uno alguno de esos tics o manías inconscientes. ¿Parece natural o más bien un pegote? ¿Qué puedes hacer para que no parezca forzado?
2. Haz lo mismo con otros dos personajes, pero esta vez usando uno de los ejemplos que hemos visto en este capítulo, o alguna pregunta de la lista anterior. ¿Mejora esa modificación a tu personaje o parece forzada? ¿En qué lo notas?

Tercera parte. Roles

Capítulo 17. El significado y su mensajero: el protagonista y la premisa

Elección del protagonista

Ya has encontrado en distintas fuentes –personas reales, arte, naturaleza, el inconsciente, tu idea de la historia– la inspiración para crear tus personajes y has comenzado a diseñar escenas cruciales que muestran sus deseos, sus mecanismos de defensa, sus secretos, contradicciones y vulnerabilidades. Según se ha hecho más profunda tu comprensión de la naturaleza física, psicológica y social del personaje, has ido pensando en más escenas. El material está cobrando la forma de un arco narrativo ya casi por completo desplegado. Ves a los personajes atrapados en un conflicto significativo, y cuando el conflicto se haga más intenso –cuando los personajes choquen, cooperen, interactúen, respondan a la frustración de sus deseos cavando más profundo, redoblando su esfuerzo, cuando busquen aliados, se enfrenten a quienes se interpongan en su camino, cuando cambien de táctica o improvisen con inteligencia o temeridad, cuando se salten sus límites de lo moral–, entonces todo apuntará a algún tipo de crisis y resolución, aunque no esté aún del todo claro qué forma vaya a tomar.

Ahora es el momento de descubrir quiénes son los protagonistas, lo que es fácil preguntar pero quizá no tanto resolver.

Algunas historias giran en torno a un evento decisivo y a cómo afecta a distintas personas, con varias líneas argumentales que siguen las consecuencias que tiene para cada personaje. No son solo las historias de catástrofes naturales o artificiales las que usan esta perspectiva: el *Decamerón* de Boccaccio, *El puente de San Luis Rey* de Thornton Wilder, el relato de Isak Dinesen «La inundación de Norderney», *Bel Canto* de Ann Patchett y *Ten Days in the Hills* de Jane Smiley también se ajustan a ese patrón.

A veces, dos personajes (hermanos, amigos, amantes, un matrimonio) sobresalen entre los demás y destacan porque los acontecimientos de la historia afectan profundamente a su vínculo. Volviendo a *Bel Canto,* el amor que crece entre la soprano Roxanne Coss y el empresario japonés Katsumi Hokosawa los eleva por encima de los otros personajes, que, no obstante, siguen atrayendo nuestra atención y afecto. En *El tiempo es un canalla,* de Jennifer Egan, Bennie Salazar y Sasha mantienen su

protagonismo a pesar de las interesantes desventuras de sus amigos, socios y seguidores a lo largo de los años.

Robert Stone a menudo estructura sus novelas con tres personajes principales que siguen líneas argumentales paralelas en torno a un evento central. En *Dog Soldiers*, el exmarine Ray Hicks, el periodista John Converse y su esposa Marge ocupan el centro del escenario en diferentes momentos, mientras Hicks, a instancias de Converse y con la complicidad de Marge, trata de sacar adelante un negocio de heroína descabellado. En *Banderas al amanecer*, el antropólogo Frank Holliwell, Pablo, desertor de los guardacostas, y la hermana Justin Feeney se dirigen a una colisión descomunal cuando estalla la revolución en un apartado paraje de Centroamérica.

Pero en la mayoría de las historias hay sobre todo un personaje en el que se centra la atención, porque, de una o varias maneras:

- Responde a propósito al hecho desencadenante que cambia la situación existente al inicio de la historia.
- Se ve impulsado con más fuerza a la acción.
- Es quien más se está jugando en la historia.
- Despierta mayor empatía en el lector o la audiencia.
- Sirve como foco de la premisa moral de la historia.

Este personaje es el protagonista o héroe. Prefiero el primer término por su neutralidad. La palabra «héroe» puede ser atractiva para ciertos sectores, pero conlleva un bagaje ideológico, político, semántico, que considero complicado y engañoso. El personaje a menudo se ve obligado a actuar de maneras que no encajan en la conducta del héroe clásico, o descubre que es bastante menos que eso. En las series de televisión de las últimas décadas hay más de uno de este tipo de protagonistas: desde Walter White en *Breaking Bad* hasta Don Draper en *Mad Men*, sin necesidad de mencionar a Tony Soprano. Pero cada uno de ellos despierta nuestra empatía por la profundidad de su deseo, la vulnerabilidad que revela, los riesgos que enfrenta, la forma en que finalmente acepta esos riesgos y la fuerza de su respuesta al conflicto.

Se aconseja a los escritores principiantes que acepten la disciplina de limitarse a un solo protagonista. Ayuda a aligerar la historia y a aclarar sus

implicaciones morales; permite que su estructuración sea más directa y sencilla; y facilita a los lectores que se involucren identificando a quién toca más de cerca la historia. Pueden apoyar o no al protagonista, pero tiene que importarles lo que le suceda.

El protagonista es tan crucial para la naturaleza y la estructura de la historia que dedicaré este y los dos capítulos siguientes a estudiar su papel y finalidad, pues casi siempre entender bien a tu protagonista es fundamental para la historia que quieres contar.

Convocar la voluntad

Sea lo que sea lo que el protagonista quiera, debe desearlo con todas sus fuerzas y con toda el alma, de tal modo que no conseguirlo equivalga a la muerte. Así se reconoce la necesidad de sentido y de propósito ante la aniquilación total que representa nuestra condición mortal. La búsqueda de ese sentido, cuando se entiende correctamente, exige nuestra dedicación absoluta.

En la ficción dramática la búsqueda de significado se cifra en la persecución de un deseo, necesidad, ambición o meta primordial, aunque sean eventos externos los que obligan al protagonista a esa persecución. En las historias, esos deseos no son meros caprichos. Reflejan un ansia más profunda: de amor, de relevancia, de comprensión, de la seguridad acogedora del hogar. Y cuando el deseo del personaje por esas cosas se frustra, si se le niega, si se obstaculiza, si se amenaza su destrucción, despertará en él la plenitud de la entrega, en cuerpo y alma, a la defensa de lo que está en juego, que entendemos que es definitivo. El costo de su incumplimiento es la devastación, si no existencial, sí emocional, social o psicológica.

Cuando un protagonista no logra enganchar al lector o al público, el problema casi siempre está en la incapacidad de su autor para comprender bien en cada caso lo que está en juego: qué quiere el personaje, por qué lo quiere y qué riesgo moral y emocional asume para obtenerlo. Si, al leer un borrador de tu obra, un lector o editor te comenta que «no se ve al protagonista» o que no lo encuentra convincente, revisa primero esos tres puntos.

El marco del conflicto: el protagonista y la premisa

Para representar de manera efectiva lo que está en juego para el protagonista, es necesario que encuadres el conflicto adecuadamente: pon

entre él y lo que desea algo tan formidable que su éxito permanezca en suspenso hasta el final.

Lajos Egri llama a esta batalla entre deseos irreconciliables la Unidad de los Opuestos. El efecto dramático se incrementa cuando dos fuerzas enemigas se dirigen de frente una hacia otra, cuando el resultado final requiere que una de ellas venza. La negociación no es ya posible.

Pero la escenificación dramática del conflicto requiere algo más que una comprensión adecuada de lo que el protagonista quiere y lo que le impide obtenerlo. Una historia es una empresa moral. Los personajes toman decisiones en pos de un objetivo, inspirado en un estilo de vida que esperan obtener, preservar o defender. Al hacerlo, sufren las consecuencias y asumen la responsabilidad de esas elecciones. La historia se gesta en las acciones que dan lugar a un clímax emocional que proporciona una revelación moral para el lector y la audiencia, si no para los personajes.

La Unidad de los Opuestos proporciona justificaciones morales iguales y opuestas: una para el protagonista, la otra para cualquier persona o poder que se le oponga. Escena a escena, cada bando lucha por la supervivencia y la supremacía. Cada ataque se enfrenta con un contraataque, y el contraataque debe ser más fuerte que el ataque anterior para construir la acción dramática. Si las implicaciones de «ataque» y «contraataque» resultan demasiado bélicas para tu historia, busca términos que se adapten a tu propósito: acción y reacción, tal vez, o incluso yin y yang. Se trata de expresar la oposición, porque es la oposición lo que genera el conflicto.

Quien pierda en una escena determinada regresa en la siguiente con más fuerza, tratando de recuperar la ventaja, y esta escalada continúa hasta la confrontación final, culminante, en la que prevalecen el protagonista o las fuerzas que se oponen a él, entendiendo que no es posible que aumente ya el conflicto. El lector o el público sienten que ya no puede seguir. La suerte está echada.

El protagonista es el personaje que transmite esa revelación moral, incluso si él mismo se niega a aceptarla o si la desconoce. Como tal, el protagonista es el mensajero responsable de llevar el significado de su historia al lector y al público.

Con «significado» no me refiero a una moraleja que debamos extraer de la historia, como en una fábula de Esopo, ni a los epítetos y advertencias de William Bennett en los cuentos que reunió en *El libro de las virtudes*. El significado de una historia se siente en el cuerpo antes de que se formule en

el pensamiento. Su naturaleza fundamental es dramática, no intelectual. Intuimos el significado a medida que las escenas se desarrollan, en un nivel visceral, emocional o intuitivo.

Comprender tu historia, por tanto, requiere no solo comprender el deseo central del protagonista y su implacable oposición –la Unidad de los Opuestos–, que generan la batalla de vaivenes retratada en la acción. Requiere comprender la resonancia moral, emocional y temática que se intuye desde esa acción.

La palabra clave es «moral». Cuanto más te sumerjas en las decisiones que toman tus personajes y en el impacto dramático de esas elecciones, mejor discernirás la conjetura moral que el drama afirma o «prueba». Esta afirmación moral se conoce como premisa, y se centra con mayor intensidad en el protagonista.

La premisa a menudo se confunde con el tema, y, como veremos a continuación, cuanto más general sea la premisa, más probable es que coincidan. Debido a su generalidad, el tema resulta estático, mientras que lo que se persigue en la premisa es la combinación de una consecuencia moral con los factores que la causan en la historia. Debe identificar la virtud o el vicio que resuena con más fuerza al final, y también las razones que llevan esa virtud o vicio a la victoria o a la derrota. Añadiría que debe aplicarse únicamente a los personajes que la demuestran, como lo que aquí sigue, al pasar de lo abstracto a lo específico, debería dejar claro. La premisa identifica el Qué, el Quién y el Por Qué, y deja el Cómo para la acción dramática de tu historia.

No conoceré mi premisa hasta que sepa mi final. Puedo seleccionar uno posible para descartarlo o refinarlo mientras sigo corrigiendo. Es una hipótesis de trabajo asociada a la acción de la historia, que se construye escena a escena, secuencia a secuencia, capítulo a capítulo, acto a acto. Esa acción dramática tiene que satisfacer mi propia necesidad de gratificación y sorpresa. Si fuerzo el resultado, la artificiosidad no quedará en secreto para nadie.

Una vez que conozco el final, puedo usar la premisa durante la revisión para ajustar el flujo de escenas y mejorar el arco creciente de acción dramática. Y es esa acción dramática ascendente, y no la premisa, lo que quiero lograr.

Una premisa es tan buena como la acción y los personajes que la muestran, especialmente el protagonista. No tiene sentido tratar de forzar el

significado de la obra, ni ordenar personajes y escenas para que encajen en una verdad preconcebida. Eso es propaganda, no drama. En cambio, deduciré mi significado de lo que he reconocido intuitivamente como la mejor versión de mi historia. Esto no puede fabricarse a la fuerza. Requiere pensar y sentir profundamente en los personajes que he creado, en las escenas en las que los he situado, y en el conflicto creciente que en esas escenas se encarna.

El trabajo en dirección inversa: concebir la premisa de lo abstracto a lo específico

A menudo, una premisa estará redactada de la siguiente manera:

- La ambición despiadada lleva a la propia destrucción *(Macbeth).*
- El gran amor triunfa sobre el odio más intratable *(Romeo y Julieta).*
- La vanidad beligerante destruye la capacidad de gobernar *(Coriolano).*

El uso de ejemplos de Shakespeare no es accidental. La creencia de que las premisas trivializan automáticamente lo que uno escribe a menudo se desvanece, o debería, cuando se reconocen en el trabajo del mejor dramaturgo en idioma inglés.

Citando tres ejemplos más modernos:

- El amor romántico debe ser sacrificado en la lucha contra la tiranía *(Casablanca).*
- Incluso los actos de compasión pueden matar cuando no sabemos lo que está sucediendo realmente *(Chinatown).*
- Solo exigiendo responsabilidad de nosotros mismos y de los demás podemos recuperar nuestro respeto por nosotros mismos *(Michael Clayton).*

La premisa no se prueba a través de un paso de marcha virtuoso hacia una conclusión inevitable. Se muestra a través de una competencia hasta el límite entre las opiniones morales antitéticas, la del protagonista por una parte y la de la fuerza o personaje opuesto por la otra. Por eso cada premisa sugiere implícitamente una antipremisa que encarna la acción opuesta en la historia:

- Los que defienden la justicia pueden vencer a los despiadados ambiciosos *(Macbeth).*
- El honor familiar está antes que todo, incluido el amor romántico *(Romeo y Julieta).*
- La gente se levantará contra la tiranía arrogante *(Coriolano).*
- El fascismo aísla a sus enemigos y aplasta su voluntad de resistir uno por uno *(Casablanca).*
- La riqueza excesiva y el poder sin control crean confusión para escapar de la culpabilidad *(Chinatown).*
- El deber de la clase profesional es hacer cumplir la impunidad del privilegio, hasta el punto del asesinato *(Michael Clayton).*

Cuando se redacta de esta manera, incluso una premisa o antipremisa convincente puede parecer tan torpe y simplista como la conmovedora «moraleja de la historia» de Esopo y Bennett. Son temas, no premisas. Dicho esto, destilar tu premisa de esta manera todavía puede servir para un propósito útil, aunque solo sea para aclarar el conflicto moral en el corazón de la historia.

Pero recuerda que no son consignas las que luchan contra el problema, sino personajes con visiones distintas e irreconciliables de la vida, razón por la cual cada premisa y antipremisa expresan tanto una *postura moral* como una *acción.* La premisa toma la forma de una afirmación en la cual dos visiones morales opuestas chocan, con solo una prevaleciente, con una sugerencia del motivo.

El drama más convincente siempre es bueno versus bueno: dos pretendientes igualmente aceptables que compiten por el ser querido, o dos boxeadores igualmente admirables que luchan por el campeonato. Tales historias nos ennoblecen al decirnos que la pérdida es inevitable, el mérito y la fortaleza no lo resuelven todo, y con demasiada frecuencia la lucha es su propia recompensa.

Más veces, sin embargo, las historias giran en torno a alguna forma de virtud versus vicio, ya sea una virtud que se prueba pero finalmente supera un vicio poderoso o insidioso; o un vicio que tiene éxito en destruir o socavar la promesa de una virtud. Esto no tiene que ser tan simplista como

suena, y todos tenemos una secreta esperanza de que la virtud al final representa algo.

Por virtud y vicio no me refiero a una abstracción; me refiero a una condición moral o existencial, una situación que se vive, la forma de vida que adoptan el protagonista o sus adversarios. Por eso personalmente encuentro premisas como las que propuse anteriormente solo útiles al principio. Comienzo allí, pero en cualquier historia moralmente compleja y, por tanto, interesante, cada uno de los personajes está luchando para defender o salvar una cierta forma de vida que define quién es.

- Macbeth abraza un mundo donde el trono le pertenece al hombre lo suficientemente valiente como para aprovecharlo por cualquier medio necesario. Se ha deshecho por su culpabilidad y sus juicios erróneos sobre cuán fieramente los hombres que creen en la sucesión legal y ordenada se opondrán a él.
- Romeo y Julieta representan un mundo donde el amor romántico es el bien supremo, lo que no significa nada para sus familias, que se consumen entre venganza y sangre.
- Coriolano cree en un mundo donde el destino y el honor definen la preeminencia y, por tanto, el derecho a gobernar. La gente siente en él un dictador cruel e inflexible, embriagado de su propio orgullo, y se niega a otorgarle el consulado.
- Rick entiende que el amor romántico no tendría sentido bajo el fascismo, que los nazis confirman a través del ejercicio despiadado del poder.
- Jake cree en un mundo donde el pequeño tiene una oportunidad y las cosas tienen sentido. Su adversario, Noah Cross, cree en un mundo en el que los poderosos establecen las reglas, por lo que no necesitan molestarse en obedecerlas ellos mismos, y crean confusión para oscurecer sus maquinaciones.
- Michael Clayton finalmente abraza el mundo que ve en los ojos de su hijo, un mundo donde las personas pueden estar perdidas, solas y confundidas, pero luchan por la buena batalla. Hasta entonces, está atrapado en el mundo de la impunidad institucionalizada, donde los

poderosos son engañados por la hora facturable para hacer lo que quieran.

Ver la historia como un conflicto entre las formas de vida o las cosmovisiones puede evitarte la forma torpe y demasiado generalizada en la que a menudo se expresan las premisas. No están destinadas a ser verdades universales e indiscutibles, como los teoremas euclidianos. Son afirmaciones morales que encarnan *tus personajes particulares y tu historia particular.*

Por eso a veces doy un paso más. Declaro mi premisa no en principios, sino en las creencias y deseos humildes y específicos de mis propios personajes.

Volviendo a nuestros ejemplos:

- Un hombre con la conciencia de Macbeth socavará sus propios esquemas asesinos, debilitando su capacidad para resistir la resistencia que crea su ambición.
- Un hombre mimado por su madre y forjado por la guerra como Coriolano nunca podrá someterse a la gente, a quien considera inferior, lo que significa que nunca gobernará como él cree que es su destino, porque la gente lo desafiará.
- Romeo y Julieta en su inocencia preferirían morir que separarse, y así ver más allá de los odios mundanos de sus familias y verdaderamente amar.
- Una vez que Rick se da cuenta de lo mucho que Ilsa realmente lo ama, puede perdonarla y, por tanto, ver el cuadro completo: tiene que quedarse con Victor Laszlo, y él (Rick) tiene que volver a la lucha contra el fascismo.
- La intención de Jake de vengarse y rescatar a Evelyn está condenada porque está ciego ante el poder insidioso de la corrupción que enfrenta y las limitaciones de su propia comprensión limitada.
- Michael Clayton necesita un loco y un niño para recordarle lo que es realmente importante, y les debe a ambos enfrentarse al mal que ha ayudado a encumbrar.

Creo a partir de mi personaje una serie de escenas que comienzan a sugerir un conflicto con las apuestas finales para los personajes, específicamente, el

protagonista, y una historia con una clara columna moral. En general, veo primero la concepción más general de la premisa, en alguna versión del bien contra el bien, virtud contra virtud, bien contra el mal, virtud contra vicio. Luego trabajo hacia atrás, primero tomando esa visión un tanto simplificada y abstracta de la moralidad de mi historia y encarnándola en formas de vida opuestas, para poder ver no solo la moralidad en cuestión, sino la forma en que la moralidad se muestra en el estilo de vida del personaje, sus deseos, miedos, esperanzas, alegrías. Finalmente, encarno esas formas de vida que compiten en las acciones específicas de mis personajes, cristalizando lo que es más importante de cómo defienden esa forma de vivir en esta historia en particular.

Esto me permite determinar en cada escena si la acción del protagonista lo acerca o lo empuja más allá de la realización del fin moral que está buscando, la forma de vida a la que trata de servir.

Cada escena en la historia tiene un peso moral y emocional, y se resuelve en un estado de cosas, un desequilibrio de poder, un revés o éxito personal, una victoria o derrota de cierta virtud o valor, que crea las circunstancias –el planteamiento– para la siguiente escena en esa línea argumental. Esto continúa con apuestas crecientes, conflictos crecientes, escena por escena, secuencia por secuencia, acto por acto.

La encarnación de la premisa en las acciones de un grupo particular de personajes en una historia plantea una de las ironías fundamentales de la literatura: lo universal se transmite mejor a través de lo específico. Al proporcionar al lector o al público algo crucial, contar detalles evoca empatía con sus personajes: la insistencia de Rick en que Sam toque *As Time Goes By* cuando los dos hombres están solos, diciendo: «Si ella puede soportarlo, yo también puedo»; Jake quitándose el sombrero mientras los flashes explotan en la entrada a la morgue, deletreando su nombre para los reporteros mientras empuja a Evelyn Mulwray a un lugar seguro; el indefenso y melancólico anhelo en la mirada de Michael Clayton mientras mira a su hijo correr a clase. Es la empatía, creada en momentos detallados como estos, lo que crea la universalidad. Cuanto más específicamente formes a tus personajes, más profunda será la identificación de la audiencia con ellos, y más amplia será esa audiencia.

La naturaleza personal de la premisa

La elección de la premisa es personal. Refleja no solo el punto de vista moral del protagonista, sino también la actitud y el sentido moral de la persona que le presta contexto y está obligada a trabajar con él: tú, autor.

Tratar de defender un tema en el que solo creas a medias te conducirá de cabeza al cliché, a lo trillado, a la exageración y a la torpeza. Intentarás convencerte a ti mismo en lugar de involucrar a tu lector o a tu audiencia.

A menudo animo a mis alumnos a elaborar una lista de escenas de libros, películas y programas de televisión que hayan causado en ellos una respuesta emocional: asustándolos, enfureciéndolos, excitándolos, provocándoles repulsión, haciéndoles llorar (especialmente esto último). No estudies esas escenas solo por su técnica. Acepta que lo que tienen que decir te concierne profundamente: la importancia del hogar, el consuelo de la amistad, la redención de un marginado a través de un acto de generoso heroísmo, el poder justificante (o la ilusión destructiva) del amor romántico. Yo llamo al contenido de esas escenas *tema personal*, y es importante que reconozcas los temas que te tocan en lo más hondo. Te ayudará a identificar tus puntos fuertes como artista, y a definir, al menos en parte, tu talento particular. Tus protagonistas defenderán esos temas en tus historias.

En una época en que se valora el distanciamiento irónico, que algo te importe profundamente y permitas que te conmueva puede parecer una mala fórmula. Pero es que no se puede crear nada que tenga sentido sin preocuparse de cuidarlo a fondo. El «desapego» entra en juego después, cuando elabores las escenas, tratando de no mostrar demasiado para así atraer el interés del lector y el público.

E incluso entonces tu protagonista, tarde o temprano, a uno u otro nivel, tendrá que volcarse con toda su alma y comprometerse con toda la fuerza de su voluntad. Todo lo que sea menos que eso es inaceptable, no solo para el personaje, sino también para ti.

Ejercicios

1. Elige tres películas o libros que te gusten mucho e identifica a los personajes principales. En cada caso, ¿cuál destaca entre ellos (si lo hace alguno) como protagonista? ¿Por qué? ¿Qué está en juego para él en la historia?
2. Haz lo mismo que en el ejercicio 1 con una obra que estés escribiendo.

3. Elige tres películas o libros que te gusten mucho e intenta discernir la premisa en cada uno de ellos. Formúlala primero como una conjetura abstracta, con una causa moral y una acción, con un bien que prevalece sobre otro, una virtud que supera un vicio o un vicio que derrota una virtud. Luego, con esas mismas tres fuentes, describe los modos de vida opuestos que se enfrentan en la historia. ¿Qué vida considera el protagonista que es buena al comenzar la historia? ¿Cuál considera buena al final? ¿Qué sucede entre medias? Si hay un oponente o un villano, ¿qué forma de vida trata él de defender o preservar? Por último, formula las premisas en relación con los personajes individuales, sus deseos, sus convicciones morales, su lucha, sus adversarios. ¿Qué formulación de la premisa te resulta más natural? ¿Cuál te inspira y te atrae más?
4. Haz lo mismo que en el ejercicio 3 con una obra que estés escribiendo. ¿Qué formulación de la premisa no solo te resulta la más natural, sino que se presta mejor a tu trabajo, te devuelve el deseo de escribir?
5. Haz una lista de diez escenas de películas o libros que te hayan conmovido. Identifica en cada escena qué es lo que te emociona. ¿Notas que haya un hilo entre algunas de las escenas, o que se parezcan? ¿Puedes seleccionar así un grupo de temas personales a los que puedas recurrir cuando escribas?

Capítulo 18. El desafío del cambio: tres preguntas al protagonista

La misteriosa necesidad de cambiar

En la novela corta de Jim Harrison *El hombre que renunció a su nombre,* el narrador comenta: «Lo más frustrante de la vida de un hombre que desea cambiar es la improbabilidad del cambio». Nordstrom, el protagonista, sí que evoluciona poco a poco, a través de la crisis y la reflexión, de adinerado protestante a chef de comida rápida en los Cayos de Florida. Harrison señala algo sutil y significativo: el cambio es un tema misterioso.

El actual desprecio del argumento en algunos círculos literarios nace de la creencia de que toda acción es equivocada –el hombre es un extraño para sí mismo y desconoce sus motivos– y la vida en última instancia carece de sentido. La estructura, para esta forma de pensar, es una invención humana impuesta entre el caos de la experiencia. Y, por tanto, toda historia es una presunción, una ilusión, una trampa. O lo que es peor, un cliché. La muerte no es la resolución culminante y definitiva de la vida, es solo su punto final. Si tu historia se dirige hacia un momento crítico de desenlace, es inherentemente falsa. La vida se soporta momento a momento, sin estructura objetiva ni coherencia.

No niego que haya mucha verdad en ese punto de vista, pero creo también que esa verdad es irrelevante. Es como decir que el deseo de estar en silencio es equivocado porque no se puede evitar el sonido de la propia respiración.

A efectos prácticos, para cualquier cosa que se desee hacer, no existe el caos de la experiencia. Somos animales que dan sentido a las cosas, no podríamos dejar de hacerlo aunque lo intentáramos. El hecho de que a menudo no lo consigamos no significa que toda la idea de buscar coherencia en lo que nos sucede esté de por sí mal concebida. Solo hay que fijarse en lo habitual que es caer en los errores del prejuicio, de la verdad fácil y de la suposición mal informada. Esto es igual de cierto en la narración de historias que en la vida.

El elemento clave de la historia, de la ficción dramática, es que en ella *algo cambia.*

Por supuesto, hay historias cortas de «fragmentos de vida», que buscan un efecto poético y descriptivo. Pero incluso estas suelen terminar con

algún tipo de revelación para el lector o el público, si no para los personajes mismos.

Varias novelas modernas parecen desafiar la trama, como *Rayuela, Fiesta* o *Finnegans Wake,* y en la segunda mitad del siglo xx se estrenaron varias películas en contra de la trama o sin trama, como *El año pasado en Marienbad, El discreto encanto de la burguesía, Vidas cruzadas, Indefenso* o *Leaving Las Vegas.* Pero incluso en ellas a menudo se produce la construcción dramática de una revelación decisiva, de una acción o un obstáculo que da lugar al resultado emocional, moral o filosófico de la obra.

Con toda su violencia y su sexualidad descarada, *Indefenso* se detiene en un momento conmovedor entre Johnny y Louise en el que la audiencia descubre que, cuando vivían juntos en Mánchester, ella abortó su embarazo del futuro hijo de ambos. Esta revelación nos asoma a la amargura y la rabia de Johnny, aunque no llegue a explicarla. *Leaving Las Vegas,* de modo similar, se dirige inexorablemente hacia la muerte de Ben mientras le hace el amor a Sera, lo cual, como en el caso de Johnny y Louise, sirve de irónico acto de ternura.

Incluso en las narraciones en las que parece que nada cambia, algo sucede. Muchas veces, historias a primera vista estáticas, filosóficas o poéticas concluyen con una revelación (la anagnórisis aristotélica). E incluso si esa revelación solo la perciben el lector o el público, y no los personajes (como en *Indefenso* y *Leaving Las Vegas),* el caso es que ha ocurrido algo trascendente, ha habido un cambio de actitud, de percepción, emoción o comprensión, o *una negativa* a cambiar, que la fuerza dramática de la historia ha sugerido o creado o hecho necesario.

El cambio es uno de los aspectos más desconcertantes de la existencia. El pensamiento, que se apoya y complace en imágenes, ideas y nombres, busca por naturaleza anclarse en algo sólido. Pero las cosas de la vida no se están quietas.

Las historias que capturan esa tensión –entre la búsqueda de sentido y la interminable transformación del terreno que pisamos– tocan una verdad básica. En las leyendas del rey Arturo, este trata de preservar las nociones de sacrificio e igualdad que representa la mesa redonda, solo para ver cómo la echan abajo las pasiones sexuales que ha liberado la traición de Ginebra y Lancelot. En el *Bildungsroman*, el crecimiento hacia la conciencia adulta a menudo es indeseable, pero siempre inevitable, ya que en la idea misma de la inocencia de la edad está su condición efímera. Las historias policíacas,

en su aspecto más fundamental, hablan del intento de conciliar el deseo del orden con lo inevitable del cambio, en particular el cambio violento, provocado por el deseo humano. Y las historias de amor no pueden existir sin movimiento: hacia el contacto, la separación, el distanciamiento, la reconciliación.

Cuanto más se arraigue la historia en la vida –y no en una idea de la vida–, más tendrá que tratar del cambio. Con la creación de personajes describimos a los que toman las decisiones, tienen las ideas, ejercen los actos y soportan las consecuencias inevitables de todo cambio. Y el protagonista suele ser el personaje al que más a fondo afecta ese cambio.

¿Qué pasa con los personajes constantes?

Lajos Egri señaló que el único lugar donde los personajes desafían la ley natural y no logran cambiar es en el ámbito de la mala escritura:

> No ha vivido nunca ningún hombre que pueda permanecer igual a través de una serie de conflictos que afecten a su forma de vivir. Por necesidad, debe cambiar y alterar su actitud hacia la vida.

Es una de esas grandiosas afirmaciones tan llenas de seguridad que uno no puede evitar creérselas; y, sin embargo, ¿es cierta?

¿Qué sucede, por ejemplo, con el llamado personaje constante, cuyo arco narrativo se basa en su resistencia al cambio –por negarse a sacrificar un ideal o a renunciar a un objetivo que para él son vitales e imprescindibles–, a pesar de la serie de ordalías a las que se ve sometido?

Los ejemplos incluyen a Antígona, Romeo, Jake Barnes en *Fiesta*, el doctor Richard Kimble en *El fugitivo* y un ejército de otros héroes de misterio y suspense. En todos los casos parece que el personaje se define por su negativa a renunciar a su objetivo principal, posición moral o compromiso personal.

Pero esta noción de «firmeza» pasa por alto un punto clave, como nos aclara una lectura más detenida de las palabras de Egri. Aunque los motivos o el comportamiento de tales personajes no cambien de forma apreciable, *sus emociones, su actitud* o *su visión de la vida* sí lo hacen antes de que termine la historia. Si no, *esa negativa* a aceptar la oportunidad de cambiar también llega al lector o a la audiencia (y tal vez al personaje mismo), y el impacto o la deflación emocional de ese rechazo constituye la recompensa dramática.

Antígona lucha con su decisión, pues comprende tanto el mérito de obedecer a Creonte –que ha ordenado la muerte de cualquiera que entierre a

alguno de los rebeldes tebanos– como el de honrar su amor por su hermano Polinices dándole sepultura, como obliga el ritual. Ambas opciones conllevan una grave carga moral. Pero ella tiene que elegir. Y una elección siempre significa cambio, pues las demás opciones se eliminan. A medida que acepta la muerte, requerida por su decisión, tanto ella como la audiencia sentimos la profundidad y trascendencia de esa reflexión, aunque, por fuera, su comportamiento no cambie. Ella permanece fiel a Polinices.

Se podría decir que *el amor* de Romeo es constante, pero a medida que cambia lo que en cada momento arriesga, también lo hacen su percepción y aceptación de lo que ese amor requiere de él.

En *Fiesta,* Jake y Brett, como Ben y Sera en *Leaving Las Vegas* y Johnny y Louise en *Indefenso,* experimentan un momento de ternura irónica al final. No cambian porque rechazan la oportunidad que se presenta. El cambio no es imposible, sino que se ha descartado, lo que significa que se ha tomado la decisión *de no cambiar.*

Y toda decisión es de por sí dramática.

La distinción entre crecimiento y transformación

Entre las historias en que los personajes cambian, algunas dramatizan una metamorfosis más fundamental que otras. Las conversiones instantáneas como la de Pablo camino de Damasco no suelen funcionar en la ficción; sea en el escenario, en la pantalla o en la página, tales cambios demoledores hay que trabajárselos.

Pero sí hay historias que implican una transformación fundamental, y en su núcleo suele haber una epifanía –un momento revelador, que equivale a renovarse o morir– en la que el personaje, por las luchas que ha soportado, llega a reconocer un error o limitación en su concepción previa de sí mismo o de su vida, y ese reconocimiento le proporciona la perspectiva necesaria para emprender un nuevo camino.

Precious y Joe Buck sirven de ejemplo de cambio que se opera a través de una revelación. Irónicamente, también Brett en *Fiesta,* pero ella se niega a sacrificar su sexualidad, incluso cuando se da cuenta de que Jake, impotente por su herida de guerra, es el hombre al que realmente ama.

El crecimiento, por otro lado, sugiere un cambio menos abrupto o discontinuo, no llega de pronto inspirado por una noche oscura del alma. Surge en aquellas historias en las que el protagonista, a través del conflicto, gana en confianza, fuerza, valor, altruismo o alguna otra virtud o grupo de

virtudes, sin que sean consecuencia de un error ni de un defecto personal previo.

Este tipo de protagonista puede ser un adolescente que madure, un hombre común enfrentado a una crisis que no haya elegido, o un gladiador que luche, arrojado a la arena. Crece en confianza y en conocimiento de sí mismo a medida que los eventos avanzan y el conflicto se intensifica. Piensa, por ejemplo, en un recluta en el campo de entrenamiento, que aprende a recurrir a la fuerza y resistencia que nunca soñó que poseía. Su destreza, temple, habilidad y determinación crecen, o bien poco a poco se desgastan y es derrotado.

En el crecimiento se fortalece en el protagonista algo que ya existía en él; en la transformación se elimina una capa de negación, subterfugio o engaño que mantenía algo oculto o atrofiado en el personaje. Es una cuestión de énfasis: el personaje que crece se apoya cada vez más en su voluntad. El que se transforma lo logra a través de la revelación de la que aprende la verdad que le hace cambiar.

Dicho de otra manera: en el crecimiento, el héroe cava más profundo. En la transformación, echa abajo una pared.

O bien: en el crecimiento, el héroe acelera. En la transformación, gira.

Puede que el protagonista cave y además derribe, por supuesto, o que acelere y gire, o que el personaje que se ha transformado tras la visión reveladora reaccione a partir de entonces con mayor determinación o voluntad. Esta es la razón por la que a veces parece que no hay diferencia entre crecimiento y transformación. Es mejor no pensar en ellos como cuadros distintos y separados, sino como círculos que se cruzan, como en un diagrama de Venn, con el arco del protagonista dentro de uno, de otro o de ambos.

A menudo se puede discernir si el protagonista experimenta crecimiento o transformación o las dos cosas por el tipo de pregunta que la historia le hace. Tales preguntas encajan en tres categorías:

- ¿Podré obtener lo que deseo?
- ¿Quién soy?
- ¿En qué he de cambiar para obtener lo que deseo?

Consideremos ahora cada una de esas preguntas.

¿Podré obtener lo que deseo?

Considera la película *Slumdog Millionaire.* Jamal Malik, de dieciocho años, de la barriada de Juhu, en Bombay, es un concursante de la versión india del programa televisivo *¿Quiere ser millonario?* Jamal está a una pregunta del gran premio, pero antes de que se le permita responder, la policía lo detiene e interroga. Es sospechoso de hacer trampa: ¿de qué otro modo podría un «perro callejero» conocer todas las respuestas que ya ha proporcionado en su marcha triunfal hasta el gong final?

En el transcurso de su interrogatorio, Jamal relata a través de flashbacks los incidentes inverosímiles en su alocada vida que, irónicamente, le han proporcionado cada respuesta ganadora. Estos flashbacks cuentan la historia de Jamal, su hermano Salim y la bella Latika, el amor perdurable de Jamal. Los tres se encuentran durante sus escapadas como niños en los barrios bajos de Bombay. Aunque Salim al principio se resiste a que Latika se una a ellos, Jamal lo convence, diciendo que ella será la tercera mosquetera, aunque ninguno de ellos puede recordar el nombre de ese personaje.

Cuando finalmente llegamos al presente, Latika es prácticamente prisionera del señor del crimen que ahora emplea a Salim. Cuando Jamal los encuentra, Salim espera una reconciliación, pero Jamal solo quiere a Latika. Ella le dice que la olvide, pero sabiendo que es una devota de los concursos, él promete entrar en su programa favorito y ganar para poder huir juntos.

La policía encuentra su historia «extrañamente plausible» y le permite regresar al programa. Aunque despreciado por su molesto maestro de ceremonias, Jamal se prepara para la última pregunta. Salim, lleno de culpa, le da las llaves del coche y el móvil a Latika, diciéndole que vaya con Jamal, aunque eso signifique una muerte segura para Salim; su jefe espera enriquecerse vendiendo a Latika, que sigue siendo virgen, a un comprador rico.

La última pregunta que le hacen a Jamal es: ¿cuál era el nombre del tercer mosquetero?, algo que nunca supo. Él pide llamar a un amigo (un comodín estándar del programa) y llama a su hermano, solo para comunicarse con Latika. Ella le dice que tampoco sabe la respuesta, pero no importa, ha sido liberada, le ama y finalmente estarán juntos. Emocionado, arriesga la respuesta, Aramis, se da cuenta de que está en lo cierto y gana el gran premio. Su hermano Salim, sentado simbólicamente en una bañera llena de dinero en efectivo, mata a su patrón jefe criminal, pero es asesinado

por los subordinados del gánster, en la tradicional muerte del honor redimido del criminal reformado. Jamal y Latika escapan en una última danza suntuosa orgásmica.

Aunque esta historia tiene elementos del musical de Bollywood, sus raíces están en la novela romántica y victoriana: un torbellino de tragedia, comedia y melodrama, lleno de coincidencias, rico en escenarios, con escapadas estrechas, traiciones y separaciones desgarradoras, reuniones alegres y triunfos acumulados. El impulso narrativo de la historia está en la pregunta clave: ¿se reunirá Jamal con Latika? Esa es la meta primordial de Jamal, su búsqueda, lo que desea en su corazón. Todo se basa en la respuesta a esa pregunta.

Nunca se ve obligado a reflexionar sobre si sus deseos son una locura, solo sobre si son alcanzables. Y el cambio que experimenta es de crecimiento, cada vez más fuerte y más seguro en su búsqueda, no de transformación. No hay necesidad de un cambio interno porque el conflicto no proviene de sí mismo, sino de fuerzas externas. Jamal triunfa reuniendo mayor voluntad, no corrigiendo un defecto básico.

El tema moral que se encuentra en el corazón de la mayoría de las historias de este tipo es que con suficiente determinación, perspicacia y habilidad podemos realizar nuestros sueños, sobrevivir a la terrible experiencia, matar a la bestia, resolver el misterio, ganar la apuesta, obtener justicia, etcétera.

Este tipo de historia tiene sus raíces en las sagas heroicas y el romance caballeresco, una forma que ha demostrado ser notablemente resistente, que resurgió en el siglo XIX con escritores como Dumas y Dickens, y es un favorito perpetuo en el cine: parece que hace que las palomitas sepan mejor. Los ejemplos incluyen virtualmente cualquier comedia romántica, historia de aventuras, películas de amistad, misterio, de acción o de desastres, desde *El conde de Montecristo* (una historia de venganza gratificante y moralmente justificada) hasta *Orgullo y prejuicio* (la inmortal historia de Jane Austen: la búsqueda igualmente gratificante y justificada del matrimonio de las hermanas Bennett); de la película de suspense *Venganza* (sobre un exagente de la CIA forzado a rescatar a su hija de los traficantes de sexo albaneses) a la comedia *Superfumados* (sobre un agente judicial y su vendedor de marihuana forzados a salvarse de las intenciones asesinas de…, bueno, de asesinos); de *El silencio de los corderos* (en el que la heroína mata a un monstruo mientras se niega a convertirse en un

monstruo) a *La vuelta al mundo en ochenta días* (en la que un caballero aventurero gana la posibilidad de circunnavegar el globo en el tiempo asignado). Es abrumadoramente la forma más popular y frecuente de historia en el mapa.

Por supuesto, debido al papel esencial del conflicto en todas las historias, se paga un precio por el logro de la meta. Estructuralmente, la extensión total de ese costo normalmente se descubre en una escena a menudo conocida como *el crisol,* cuando el protagonista se encuentra al borde del fracaso pero de alguna manera reúne la voluntad, tiene la visión crucial o disfruta el cambio de destino que lleva la acción hacia la serie final de pruebas o batallas que resultan en la confrontación culminante con el oponente o el problema central.

El mensaje es casi siempre que, a pesar de los costos o las pérdidas, el esfuerzo valió la pena. Sin embargo, si el precio pagado comienza a parecer más grande que el valor de la meta o, lo que es peor, el premio, una vez alcanzado, no tiene valor, la respuesta a la pregunta subyacente *¿puedo obtener lo que deseo?* parece menos un sí claro que un sí más matizado, incluso de advertencia, *sí, pero…* El recelo solo aumenta cuando la respuesta es *no.*

Prácticamente todas las historias de crímenes responden a esta pregunta sobre nuestra capacidad para lograr nuestros deseos con un precavido *no:* desde *El cartero siempre llama dos veces* hasta *La jungla de asfalto,* desde *Tarde de perros* hasta *No es país para viejos.* Tomar el anillo de bronce es una llamada de atención existencial, que nos recuerda cuántas de nuestras necesidades se reducen a la vanidad o a algo peor. Pero esa es también la forma de tragedia, en la que la comprensión limitada de un protagonista de sí mismo o de su mundo conduce a la destrucción.

En cada fallo hay una tendencia al autoexamen (en la ficción, por lo menos). El personaje que falla está obligado a preguntarse: ¿qué ha pasado? Lo cual se traduce fácilmente en: ¿a quién estoy engañando? ¿Qué es lo que realmente quiero? ¿Me lo merezco? Estas preguntas reflejan la comprensión de que el hombre a menudo se equivoca o se engaña a sí mismo, y en las historias de este tipo se suelen repetir en tono menor. De todos modos, esta premisa de buscar una comprensión más profunda de uno mismo está en el corazón de la siguiente forma de historia que examinaremos.

¿Quién soy?

Considera al personaje Ryan Bingham, interpretado por George Clooney, en la película *Up in the Air.* Al comienzo de la historia, abraza una vida de viajes interminables, evita a la familia y otros apegos duraderos, y se siente más a gusto en los aeropuertos y hoteles que en el apartamento sin rasgos distintivos donde, al menos unos días al año, está obligado a estarse quieto. Es como un tiburón. Esto no es sorprendente, dado su trabajo: es un ejecutivo de recursos humanos que viaja de ciudad en ciudad para despedir a empleados que llevan años trabajando. Y, sin embargo, él no lo hace con crueldad; se preocupa por la gente a la que está destruyendo. Piensa en Shiva con un corazón de oro.

Entra Alex Goran (Vera Farmiga), una versión femenina de Ryan. Se reúnen en el bar de un hotel en el aeropuerto y comparten información privilegiada sobre las tarjetas del club, las recompensas por millas y las compañías de alquiler de automóviles con más probabilidades de descuento. También comparten muy brevemente una cama, o más exactamente, una noche juntos, ya que hacen el amor en todos los rincones de la habitación del hotel, *excepto* en la cama.

Hacen planes para reunirse de nuevo cuando se crucen sus itinerarios. El arreglo funciona a la perfección y satisfacen su estilo de vida ambulante. Y, sin embargo, encontrar un alma gemela tiene sus peligros. Ryan, obligado a asistir a la boda de su hermana, invita a Alex. Él le muestra la ciudad donde creció, y comienza a revelar un lado de sí mismo que no le ha mostrado a nadie en años. Él se enamora. Y se da cuenta de que *por esta mujer* está dispuesto a renunciar al viaje, a renunciar a la filosofía de avanzar o morir, y por primera vez en su vida está dispuesto a echar raíces.

Está, por supuesto, trágicamente equivocado: simplemente ha visto un reflejo de sí mismo en ella y, por tanto, erróneamente cree que ella quiere lo que él quiere: una relación comprometida. Pero ese deseo se topa con la familia de ella, que le ha mantenido en secreto: ella sabe compartimentar su vida, a lo que se refiere como «ser un adulto».

Cuando la película termina, vemos a Ryan una vez más mirando los paneles de llegadas y salidas en un aeropuerto, como antes, pero hay una diferencia fundamental. La vida que una vez abrazó ahora parece irremediablemente vacía. Se encuentra en la misma posición en la que ha colocado a tantos otros: ha sido «despedido», por así decirlo, y al igual que ha aconsejado a tantos otros que lo hagan, está obligado a considerar este

cambio como una oportunidad, a pesar de que se siente más bien como si le hubieran dado una patada en la boca.

Se siente expuesto de manera fundamental, y nunca se mirará a sí mismo, ni mirará su corazón ni el mundo de la misma manera. No habrá retorno a sus viejas costumbres, no solo porque vea *su* necedad, sino porque ve *su propia* necedad. Y, sin embargo, ¿adónde irá? En el centro de un aeropuerto, con nada más que destinos ante él, está estancado.

La pregunta clave de esta historia es: *¿quién soy?* Esto puede no parecer cierto al principio. ¿Acaso Ryan, como en nuestro primer ejemplo, no pregunta si puede obtener lo que quiere, verdadero amor? En cierto sentido, sí. Pero la respuesta a la pregunta es no. Y la razón por la que no puede tener el amor que quiere es porque él supone que puede. La acción de la historia revela las consecuencias de esa presunción. Él cree que conoce su mundo y quién es. Ha construido su vida entera alrededor de esa ilusión. Cuando falla catastróficamente, se obliga a preguntarse a sí mismo: ¿quién soy realmente? ¿Qué es lo que realmente sé de mí mismo, de mi vida y de lo que quiero? *La forma* de la narración es la de perseguir un deseo, pero *la intención temática* es hacer una pregunta fundamental sobre la naturaleza humana[15].

El drama concluye pronto o inmediatamente después del impacto del reconocimiento, sin tiempo para corregir o resolver el problema. El final no apunta hacia una solución o una victoria, sino a un estado de conciencia causado por la ignorancia, el engaño, la negación o el error.

En todas sus variedades, este tipo de historia explora la identidad humana y la naturaleza, y sus ejemplos se remontan a la Antigüedad y continúan en los tiempos modernos:

- Cuando Edipo descubre que el mensaje del Oráculo es cierto, que mató a su padre y se acostó con su madre, se da cuenta de que todo lo que creía acerca de sí mismo es mentira, y se arranca los ojos (una metáfora recurrente; en *Edipo rey* equipara la ceguera con el conocimiento, la vista con la ignorancia). En la encarnación moderna de la historia, *Chinatown*, la incapacidad de Jake Gittes para comprender la naturaleza completa de la corrupción que enfrenta conduce a la muerte de la mujer que estaba tratando de salvar, y ella recibe un disparo en el ojo.

- En *Ricardo* III, cuando el rey ineficaz es depuesto por sus rivales al final de la obra, despierta a su propio papel en su destino, y se enfrenta a la muerte con valentía y dignidad.
- En *1984,* de George Orwell, Winston Smith intenta resistir el poder abrumador del Gran Hermano, solo para ser arrestado, encerrado, torturado y aterrorizado hasta que su personalidad sea destruida. Emerge de su terrible experiencia transformado exactamente en lo que antes despreciaba, un hombre que ama al Gran Hermano, lo que ejemplifica el poder de los estados totalitarios para aplastar no solo a los individuos, sino a la propia noción del yo.
- En la película *Deseo, peligro,* de Ang Lee, Chia Chi es una estudiante de teatro durante la ocupación japonesa en la Segunda Guerra Mundial. Alistada por la resistencia china, es reclutada en un complot para asesinar al colaborador señor Yee, jefe de la policía secreta en Shanghái para el gobierno títere, y se le asigna la tarea de seducirlo. El plan se prolonga durante años debido a la naturaleza extremadamente cautelosa de Yee, y Chia Chi, obligada a simular de forma convincente la atracción sexual hacia él, desarrolla un vínculo de simpatía y afecto. Finalmente, justo antes de que sus compatriotas estén a punto de lanzar su trampa y asesinar a Yee, Chia Chi lo advierte, frustrando el asesinato, condenando así a todos los miembros de su cédula, incluida a sí misma, a la muerte.

En todas estas historias sentimos la advertencia subyacente de que, en el mejor de los casos, nos conocemos imperfectamente, y el costo de esa ignorancia puede ser devastador, incluso fatal.

A veces el protagonista gana su autorrevelación a tiempo para renunciar a la ambición que finalmente ha cumplido (o está a punto de cumplir), como en el clásico del cine negro *La fuerza del destino,* o en las más recientes *Rain Man, El halcón inglés* o *Al límite de la verdad.*

Una gran cantidad de ficción literaria sigue este mismo esquema, con el tema de advertencia «ten cuidado con lo que deseas»: *El tesoro de Sierra Madre,* de B. Traven; *Un buen día para morir,* de Jim Harrison; «Killings», de Andre Dubus (adaptado a la película *En la habitación). El samaritano,* de Richard Price; *Dog Soldiers,* de Robert Stone. Una vez más, al igual que con *Up in the Air,* la forma es la de perseguir un deseo, pero el tema es revelar la locura, el error o la corrupción inherentes al deseo.

A veces, la revelación se debe a que las circunstancias obligan al protagonista a abandonar su deseo original por otro. En *El padrino,* Michael Corleone le asegura a su prometida Kay que él es diferente a su familia. Pero luego, una brutal matanza tras otra fuerza su mano. Abandona para siempre su estatus externo y abraza con singular crueldad la devoción a la lealtad a la sangre que al final lo define. Por fin ha descubierto quién es realmente: el heredero de su padre. El padrino.

La comedia frecuentemente también emplea esta forma de pregunta de historia, pero aquí las consecuencias no son tan graves. Una vez más, el héroe persigue algún deseo absurdo o mal concebido, solo para fracasar miserablemente, o descubrir que su Grial era algo inferior a lo que esperaba. El héroe cómico casi siempre espera demostrar que hay más en él de lo que parece, y sufre por su vanidad. Pero una vez que se abandona la máscara de la grandiosidad, generalmente es salvado por el amor, la familia, la comunidad o los consuelos eternos de la alegría. El mensaje: la alegría, a pesar de nuestra insensatez innata, sigue siendo posible si somos humildes.

¿En qué he de cambiar yo para obtener lo que deseo?

Piensa en este tipo de historia como un lugar intermedio entre los dos anteriores. Es relativamente reciente en la narración de historias, al menos en su forma actual.

En *Precious,* basada en la novela *Push,* de Sapphire, Claireece «Precious» Jones es una afroamericana obesa y analfabeta que tiene dieciséis años cuando descubre que está embarazada. Ya ha dado a luz a otro niño, a quien ha apodado burlonamente Mongo, como en mongoloide, es decir, tiene síndrome de Down. Una de sus abuelas cría a Mongo, mientras que la madre de Precious dice que el niño es suyo, para recibir cheques de asistencia social por su sustento. Decir que en la vida de Precious no hay amor es quedarse muy corto: su madre es una arpía del desdén y el abuso.

El director de la escuela de Precious, que percibe que la niña está en peligro, la remite a una escuela alternativa. La madre de Precious se resiste a esto ferozmente, por temor a la investigación que pueda acompañar a ese cambio, posiblemente poniendo en peligro el estipendio social que recibe. Pero la transferencia avanza, y Precious se reúne con una maestra, la señora Rain, y poco después con una trabajadora social, la señora Weiss, que se combinan para brindar una presencia humanitaria crucial en la vida de

Precious. Por primera vez, admite que Mongo es suyo. No solo eso: el niño nació en el suelo de su cocina y el hombre que la dejó embarazada fue su padre.

La señora Weiss y la señora Rain redoblan su compromiso de ayudarla, y Precious responde con crecientes habilidades y autoestima. Resuelve conservar al niño que lleva, para recuperar a Mongo de su abuela, y para asegurarse de que ambos reciban la educación que a ella le negaron hasta hace poco.

Después de dar a luz a su segundo hijo, regresa a casa con él, pero su madre lo tira al suelo y le lanza un vaso a Precious, diciéndole que lo arruinó todo al confesar quién es la verdadera madre de Mongo: se cortó el dinero del bienestar social.

Precious huye con su recién nacido, irrumpe en la escuela alternativa, y espera allí hasta que llegan su maestra y el director. Encuentran una casa intermedia donde Precious y su hija, a quien llama Abdul, pueden vivir. Entonces Precious descubre que su padre murió de SIDA y que la infectó cuando la violó. Aterrada, sin esperanza, se enfrenta a la señora Rain y a la señora Weiss, diciendo que el amor nunca ha hecho otra cosa que golpearla. Responden que la quieren y que sus hijos la quieren. Hay amor real en su vida si ella lo acepta.

Pero esperando recuperar el dinero del bienestar que perdió, la madre de Precious busca la reunificación de la familia. Confrontada por la señora Weiss con la historia de abusos, la madre admite que hizo la vista gorda ante los años de abuso y violación porque temía que el padre de Precious se fuera si ella lo obligaba a detenerse. La madre suplica que todos vuelvan a ser una familia, pero Precious se niega. Tiene la intención de seguir mejorándose a sí misma y sus circunstancias, terminar la escuela secundaria, ir a la universidad. Sabiendo que la oficina de asistencia social puede ayudarla a encontrar trabajo, planea cuidar de sus dos hijos y no quiere tener nada que ver con su madre. Se va con la pequeña Abdul, caminando de la mano con Mongo.

Al igual que Jamal en *Slumdog Millionaire,* Precious persigue un deseo preciado, pero al principio no le queda completamente claro cuál es su deseo. Su vida de abuso la ha insensibilizado. Y como Ryan en *Up in the Air,* se enfrenta a un momento de cambio o muerte, pero no es el final de la historia, es cuando huye de la casa de su madre con su recién nacido. Precious finalmente tiene un sueño: tener un hogar real, donde pueda amar

y ser amada. Pero no puede cumplir ese sueño a menos que ella misma cambie admitiendo que es capaz y digna de amor.

Este tipo de historia tiene sus raíces en los cuentos de conversión de los santos eminentes, y se hizo más distintivo en su estilo con las novelas de redención personal de principios del siglo XVIII, como *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. Fueron seguidas por romances y novelas de mejora personal a fines del siglo XVIII y principios del XIX.

El advenimiento del psicoanálisis dio un tirón a este tipo de historias, proporcionando un lenguaje y una metodología completamente nuevos para captar los aspectos de la personalidad que limitan nuestras capacidades e inhiben la intimidad. Los personajes no estaban paralizados por el destino como en la tragedia griega; la revelación señalaba una salida.

Una gran cantidad de historias de amor modernas tienen esta misma forma básica, debido al hecho de que lo que mantiene a la pareja aparte es una especie de miedo a la intimidad u otra limitación psicológica o emocional por parte de una persona u otra.

El relato de la mayoría de edad o *Bildungsroman* también puede ajustarse a este tipo de historia. En la película *An Education* (guión de Nick Hornby), Jenny Mellor, de diecisiete años, asiste a una escuela privada para niñas y quiere ingresar en Oxford, circunstancias que la obligan a estudiar incansablemente y a agarrarse a sus padres de clase media. Luego aparece David, un sofisticado trotamundos que casi le dobla la edad y le muestra un estilo de vida con el que ella solo ha soñado. Comienza a ver la vida que había planeado, la de una mujer educada a principios de la década de 1960 en Inglaterra, como irremediablemente, incluso amargamente limitada. Acepta la llamada a la aventura de David, incluso cuando se da cuenta de que sus métodos para obtener riqueza son poco legítimos. Pero la verdadera epifanía llega cuando se entera de que David está casado y tiene una familia, que vive a solo unas manzanas de su casa. Avergonzada por su conciencia, Jenny está obligada a volver con las maestras a las que denigraba como solteronas sin futuro y tratar de recuperar lo que pueda de su sueño de ingresar en Oxford.

Las distinciones que estoy haciendo pueden sugerir categorías sólidas en las que cada historia concebible puede ser clara, única y concluyente. Ojalá. La realidad es desordenada, las historias deambulan por el paisaje, y los artistas son urracas, usan todo lo que encuentran interesante para sus propósitos.

Es concebible que haya historias que no se ajusten a ninguno de los tres modos de narración que estoy planteando aquí. Y a menudo un ligero cambio de perspectiva puede hacer que una historia de un tipo parezca más representativa de otro. Por lo tanto, es mejor pensar en las tres plantillas que propongo como énfasis, con historias que se ajusten más o menos a una u otra según el propósito particular que tengas en mente. La posibilidad de un matrimonio mixto no solo es posible, sino probable.

Por ejemplo, cualquier batalla que nos consuma en algún sentido definirá quiénes somos. Pero ¿estás tratando de mostrar cómo superar obstáculos aparentemente insuperables para lograr la victoria? ¿O quieres revelar que necesitamos desarrollar una idea de nuestra falibilidad intrínseca, ya que solo entonces podremos corregir los defectos de carácter que impiden que derrotemos a los invasores? ¿O pretendes representar, en cambio, un cálculo existencial, en el cual descubrimos la verdad dolorosa sobre nosotros mismos justo cuando afrontamos nuestro decisivo enfrentamiento? Esta elección del tema te llevará a una determinada pregunta al protagonista y a cierta forma de estructurar su historia y a enmarcar el conflicto principal desde dentro o desde fuera.

Mientras te preparas para escribir tu historia, tómate un momento para reflexionar sobre la pregunta temática que deseas plantear. Cada una sugiere una perspectiva moral diferente, se resuelve con una reflexión diferente sobre quiénes somos como seres humanos y, en consecuencia, obliga a una estructura diferente.

Ejercicios

1. Toma los mismos tres ejemplos que seleccionaste para el ejercicio 1 del capítulo anterior: ¿muestra el protagonista de cada historia crecimiento o transformación? ¿En qué lo notas? ¿Hace un gran esfuerzo de voluntad? ¿Tiene una revelación que le cambia la vida? ¿Las dos cosas?
2. Hazte las mismas preguntas respecto al protagonista de una novela o guión que estés escribiendo.
3. Para cada uno de los ejemplos del ejercicio 1, ¿cuál sería la pregunta de cada protagonista? Si hay un momento de revelación trascendente, ¿en qué parte de la historia se sitúa respecto al clímax? ¿Cómo influye eso en el final de la historia? ¿Ha tenido tiempo el personaje de

aprovechar la revelación y cambiar su comportamiento? ¿O es la revelación misma el momento culminante de la historia?

4. Hazte las mismas preguntas respecto al personaje de tu respuesta al ejercicio 2. ¿Cuánto cambiaría tu historia, y de qué manera, si la pregunta al protagonista se planteara de otro modo?

Capítulo 19. Don nadies, cadáveres y sonámbulos: problemas del protagonista

Si les coges en un descuido, muchos autores confesarán que los villanos y los personajes secundarios son mucho más fáciles de describir que los protagonistas. Ese problema se nota en unos cuantos libros, algunos muy conocidos. ¿Por qué hay tantos héroes, desde Gulliver hasta Cándido, pasando por Oliver Twist o Jonathan Harker, que son el personaje más soso de todo el libro?

La mayoría de las veces, como señalé en el capítulo 17, que el protagonista sea mediocre es resultado de la incapacidad de su autor para comprender bien en cada caso lo que está en juego: qué quiere el personaje, por qué lo quiere y qué está dispuesto a arriesgar para obtenerlo. También puede ser consecuencia de una formulación insuficiente de la premisa, de una identificación vaga de la pregunta que está en la raíz de la historia. Pero hay muchas otras razones para que un protagonista no enganche al lector o al público como sería deseable. Veamos algunas de ellas.

Cuando la lucha del protagonista es sobre todo interna

En las historias centradas en la lucha del protagonista para vencer la culpa, la cobardía, los ideales equivocados, la adicción o incluso la locura, puede que no haya un oponente *per se.* Y esto normalmente resulta en una premisa y una antipremisa centradas ambas en el mismo personaje: el protagonista.

Puede (y debería) haber un regresado, o más de uno, el tipo de personaje que he definido en el capítulo 7 y que abordaré de nuevo en el capítulo 21 cuando hablemos de los personajes secundarios. El regresado ayuda u obliga al protagonista a enfrentar y resolver sus conflictos internos. Pero el papel del oponente se encarnará en el propio protagonista.

Para dramatizar el conflicto, es útil discernir la elección que yace en el corazón del problema del personaje. Al anclar cada opción en algo concreto –en otro personaje o en un objetivo– le das al protagonista la oportunidad de reproducir su conflicto en escenas.

Volviendo una vez más a *Cowboy de medianoche:* lo que Joe Buck quiere es intimidad, pero su historia de abandono y traición ha creado una profunda desconfianza hacia los demás. Y entonces ha asumido el papel del

buscavidas para protegerse del dolor que asocia con el deseo y la cercanía. La premisa de la historia es: *solo al abrirse al dolor de la pérdida podrá Joe obtener el amor que tanto quiere.* La antipremisa podría formularse de esta manera: *solo utilizando a la gente como le han utilizado a él podrá Joe protegerse de una mayor humillación y angustia.* Joe no tiene un oponente que encarne esa antipremisa. Él es su propio adversario, en guerra consigo mismo.

El dilema de Joe puede verse como *una opción:* abrirse al dolor o no. Y cada extremo de esa opción se encarna en un personaje: si Joe decide seguir cerrado al dolor y aferrarse a su máscara de buscavidas, puede pasar su vida con mujeres como la adinerada Shirley, que le pagaría por el sexo, e incluso disfrutar de ellas, pero nunca llegará a ser un verdadero compañero; o puede abrirse al dolor y la pérdida y cuidar de Rizzo, su amigo moribundo.

El genio de *Cowboy de medianoche* reside en la escenificación no sentimental del dilema de Joe. Uno podría verlo fácilmente eligiendo el camino sugerido por Shirley: ella es brillante, ingeniosa, atractiva, rica. Exhibe una preocupación genuina y sin prejuicios, aunque comercial, por Joe. Por el contrario, Rizzo es una rata de alcantarilla, físicamente repugnante –algo particularmente repelente para Joe, que se imagina a sí mismo como conquistador que arrasa entre las damas–, además de lisiado, sin dinero, deshonesto y malhumorado. Ha reclutado a Joe por su ingenuidad y fantasea con chulearle cuando lleguen a Miami. ¿Cómo puede dudar Joe por un segundo? Porque cuando estaba necesitado, Rizzo lo acogió. Joe lo recuerda, y no puede abandonar a Rizzo, especialmente con lo enfermo que está. Pero el precio es alto, mucho más alto de lo que muchos estarían dispuestos a pagar, y eso es lo que hace de Joe un héroe tan convincente.

Muchas historias de amor siguen un esquema similar, basado en la incapacidad del protagonista para superar una inhibición y abrir su corazón. De nuevo, el protagonista carece de oponente: ¿encontrará la forma de dejar de lado su miedo a la traición, el rechazo, la humillación y el abandono, o no? Pon en escena el conflicto representado en personajes: el ser querido problemático que le induce al temor, frente a otros que brinden consuelo, placer, compañía, pero no la profunda conexión que el protagonista anhela y teme.

Las historias de recuperación observan una lógica similar. En cuentos de este tipo, desde *Días sin huella* en 1945 (alcoholismo) hasta *Shame*

(adicción al sexo) en 2011, el protagonista y el oponente son lamentablemente el mismo. Las historias tienen más éxito cuando la batalla por la sobriedad se materializa en personajes que reflejan las diversas opciones del protagonista y le ofrecen la ocasión de actuar: culpabilidad punitiva, exceso imprudente, autocompasión sentimental, negación airada, negociación manipuladora, visión responsable, etcétera.

Precaución: siempre que se organicen batallas internas entre la salud y la patología, arreglar el juego para que la mejor opción sea obvia solo garantiza la banalidad moralizante. Sin una comprensión tangible y detallada de lo que se explica en el pasado del personaje, por qué se aferra a sus defensas contra el rechazo y la vergüenza o por qué sucumbe impotente al placer obsesivo, hasta dejar que el abismo se lo trague, tales historias se convertirán en folletos de autoayuda de la sala de espera.

La representación de la lucha con la locura obliga a las mismas preocupaciones. Uno de los mejores ejemplos es *Como en un espejo,* de Ingmar Bergman. Karin lucha contra su esquizofrenia latente, y las diversas fuerzas que actúan sobre ella desde fuera se encarnan en su padre, su hermano y su esposo, y ninguno de ellos es una figura de palo que represente condena o desprecio, preocupación solícita, resentimiento envidioso ni otras cosas por el estilo. Cada personaje está completamente desarrollado y es único, y sus interacciones transcurren de acuerdo con sus personalidades singulares, no como una pantomima psicológica.

El elemento común a los ejemplos anteriores es la falta de un personaje que actúe como oponente. El problema implica evitar largos pasajes de rumia solitaria y la dificultad para organizar el conflicto de manera convincente. La solución está en formular el conflicto como una pregunta, y en escenificar el drama a través de personajes que representen en diversos grados una respuesta u otra a la pregunta.

Cuando el protagonista no sabe o está confuso ante lo que desea, o teme desearlo

Muchos protagonistas comienzan su historia sin saber bien lo que quieren, confusos o temerosos de admitir ese deseo, como vimos con cierta profundidad en el capítulo 5. El problema se puede resolver casi de la misma manera que cuando el conflicto es interno: anclando los distintos deseos del personaje, sean o no los verdaderos, en algo concreto, preferiblemente en otro personaje.

Dale al protagonista un objetivo equivocado, algo que *crea* que quiere, ya sea porque se esté engañando a sí mismo, porque se niegue a ver la verdad o de cualquier otro modo se resista a aceptar cuál es el objeto de su deseo. Luego haz que sus repetidos fracasos para alcanzar la felicidad le muestren, poco a poco, su error. No escojas a la ligera el objeto equivocado de deseo. Debe reflejar a qué se está agarrando el protagonista para no enfrentar la verdad. De ese modo, revela tanto de él como lo que al final se da cuenta de que era lo que siempre había querido.

Precious Jones es insensible a su propio deseo de amor. En vez de atenderlo, hace todo lo que puede para aplacar las iras de su madre. Lo inútil de tal conducta se hace cada vez más evidente cuando Precious se relaciona con otras personas que sí se preocupan por su bienestar.

Cuando el protagonista, en vez de con un adversario, se enfrenta con un problema, un enigma o una catástrofe

Una maestra de mediana edad de una pequeña población del Sur está atrapada en una existencia sin amor, sin sexo, cuidando a su madre despistada, sarcástica pero dulce, e imposible de complacer *(Rachel, Rachel,* guión de Stewart Stern, basado en la novela de Margaret Laurence *Una burla de Dios).*

Un joven se despierta una mañana, convertido en cucaracha *(La metamorfosis,* de Franz Kafka).

Un padre y un hijo recorren un paisaje postapocalíptico en busca de algún tipo de refugio *(La carretera,* de Cormac McCarthy).

Cada una de estas historias enfrenta al protagonista no con un oponente poderoso, sino con una situación o problema insolubles. Como siempre, la forma de vida deseada por el protagonista le proporciona su objetivo final, pero no hay otro personaje que se interponga en su camino. A cambio, el problema es más profundo, pues no se sabe si esa forma de vida es siquiera posible. El problema al que se enfrenta el protagonista a menudo va al corazón de lo que él mismo es, a lo que significa para él vivir su vida, incluso a lo que significa ser humano.

Es una de las fórmulas narrativas más antiguas, y los ejemplos van desde la *Odisea* y *Jude el oscuro* hasta *La máquina del tiempo, El corazón de las tinieblas, Bel Canto* y *Bringing Out the Dead,* por nombrar unos pocos.

El problema no es que sea difícil, sino aparentemente insoluble, tanto que el escritor puede quedarse atascado, dejar que giren las ruedas en la arena

de la especulación. O bien que el héroe se pierda en los detalles de la situación de emergencia, perdiendo de vista las cuestiones temáticas más amplias que hacen que la historia sea algo más que «una maldición detrás de otra».

La solución radica nuevamente en ver la pregunta en el corazón del dilema del protagonista: ¿puedo reclamar mi propia vida antes de que muera mi madre? ¿Me amará y ayudará aún mi familia a pesar de que soy un insecto? ¿Seguiremos mi hijo y yo siendo reconocibles y humanos si logramos sobrevivir? Una vez que se identifica la pregunta, ancla la respuesta real y varias falsas en diferentes objetivos, situaciones o personajes, y obliga al protagonista a confrontar una u otra alternativa a cada paso de la acción.

Tales historias a menudo dan lugar a *oponentes circunstanciales*, que se interponen en el camino del protagonista en esta o aquella sección de la historia. Pero el problema general es mucho mayor que cualquiera de estas pequeñas escaramuzas, y sigue subyacente, como una espina en el corazón, hasta el final.

Rachel Cameron es la hermana mayor que quedó atrás para cuidar a su madre difícil. Ella le comenta a su mejor amiga: «Estoy en el medio exacto de mi vida», con lo que quiere decir que a partir de ahora sus días consistirán en un largo deslizamiento hacia la muerte. Su lucha por encontrar el amor, de su madre, de su amiga (una lesbiana encubierta que le confiesa su enamoramiento secreto), de los devotos pentecostales en el servicio religioso de su amiga, y sobre todo de un vecino de la infancia, Nick Kazlik, que regresa a la ciudad durante algunas semanas ese verano, son intentos desesperados de hacer que ese largo deslizamiento cuente para algo.

En *La metamorfosis*, Gregorio Samsa se enfrenta a una serie de situaciones angustiosas, todas basadas en la pregunta: ¿cómo conciliar mi extraña condición con mi vida entre otras personas? Y aunque en cualquier escena pueda uno u otro personaje interponerse u oponerse activamente al deseo de Gregorio, es su condición la que enmarca su conflicto esencial, que metafóricamente es el del hombre: la propia libertad y la alienación que se causa uno mismo, nuestra necesidad de comunicación y el disfraz que nos protege del otro. Solo la muerte puede resolver esa tensión.

En *La carretera*, de Cormac McCarthy, el padre lucha por conservar la dignidad humana en medio de una pesadilla viviente. Es esa cuestión moral

y no solo el paisaje embrutecido o las personas llenas de cicatrices que lo habitan lo que define el conflicto. Incluso si los caníbales, los saqueadores y los bandidos desaparecieran, el padre todavía tendría que luchar con sus escrúpulos morales, porque es esa devastación la que ha deshecho a los demás, y puede aún deshacerle a él.

Una variación más comercial del mismo esquema dramático la encontramos en la película británica *28 días después*. La liberación inadvertida de un virus mortal de un laboratorio de investigación de animales allanado por ignorantes bien intencionados ha diezmado Londres entre cientos de caníbales intoxicados por la rabia que asolan el paisaje. La pregunta moral subyacente –¿qué valor tiene la supervivencia si me vuelvo irreconocible?– importa más que los baños de sangre mano a mano entre supervivientes e infectados (aunque hay mucho de eso). El giro dramático clave se da cuando los supervivientes protagonistas, Jim, Selena y Hannah, llegan a una guarnición militar cercana a Mánchester desde la que se ha transmitido por radio que allí está «la respuesta a la infección», solo para descubrir que la solución de los soldados a la plaga es esperar a que los infectados mueran de inanición y luego repoblar la isla a través de relaciones forzadas con Hannah y Selena, que ahora son sus esclavas. Los adversarios individuales cambian, pero el problema moral fundamental sigue siendo el mismo.

Para evitar que las emergencias circunstanciales generen el caos dramático, o el dilema temático de arrastrar las cosas a un círculo vicioso de reflexión estática, a veces conviene dar al protagonista un objetivo exterior claro, como el de alcanzar el océano en *La carretera*, por ejemplo. Así se evita que la acción sea tan solo episódica, y se enmarca de tal manera que el tema moral general se hace eco de ese objetivo estratégico. En cada sección, la supervivencia empuja al protagonista más cerca o más allá de su ambición externa, que responde en parte a la pregunta general: *¿cómo refuerza o socava la vida que deseo lo que he tenido que hacer para superar esa crisis?*

Cuando la conexión entre el objetivo externo y la necesidad interior no se nota del todo

Como se señaló en la última sección, en la medida en que no sean idénticos, es necesario mantener un vínculo entre el objetivo externo del protagonista

y su necesidad interna. Si no se hace así, lo normal es que no se entienda bien lo que está en juego.

Sea lo que sea lo que el héroe intenta lograr en el exterior: rescatar al rehén, casarse con su media naranja, sobrevivir al cataclismo, escapar de la prisión, regresar a casa; la meta en sí y el esfuerzo para alcanzarla nos hablan de una necesidad interna que el personaje a menudo no reconoce hasta que la revelan los hechos de la narración. El objetivo externo representa la forma de vida específica que el protagonista quiere defender. La necesidad interna es la razón por la cual esa forma de vida es tan importante para él. En esa conexión reside el impulso necesario para el crecimiento o la transformación del protagonista.

En la película *El secreto de sus ojos*, Benjamín Espósito regresa a la oficina del fiscal general en Buenos Aires, en la que antes trabajaba como investigador, para enseñarle a su exjefa, Irene Menéndez Hastings, la novela que ha escrito sobre un caso de asesinato en el que trabajaron juntos hace muchos años. El caso se resolvió de modo poco satisfactorio, igual que el romance entre Benjamín e Irene. Benjamín, de humilde origen social, se sentía indigno de Irene, y no se daba cuenta de que ella también tenía interés en él. Irene lee la novela y señala algo obvio: le falta un final. Su comentario es casi un desafío, y funciona en ambos niveles, el del asesinato y el del romance. La investigación presente de Benjamín para averiguar lo que realmente sucedió y así terminar su libro también sirve a su necesidad de saber si le queda aún alguna posibilidad con Irene. Las tres líneas argumentales (la investigación y el romance del pasado, la de Benjamín en el presente tratando de atar los cabos sueltos, y la de su posible nuevo romance con Irene) se refuerzan y reflejan entre sí.

Bringing Out the Dead, de Joe Connelly, sería tan solo una letanía bien escrita de llamadas de emergencia, con documentados detalles y bellas palabras –un libro razonablemente bueno–, si no fuera por la crisis que destruye el alma del protagonista, lo que la convierte en una gran historia. Cada llamada se hace eco de la dolorosa necesidad de Frank de perdonarse a sí mismo por el único paciente que no pudo salvar, una niña llamada Rose, cuyo fantasma le persigue, le visita cuando está solo, aparece por el rabillo del ojo mientras se apresura a la carrera entre un rescate y otro. En el clímax se resuelven tanto su necesidad obsesiva de ser el héroe como su culpabilidad, cuando deja que muera un paciente de paro cardíaco,

aceptando tanto su falibilidad como lo inevitable de la muerte, y haciendo así las paces con Rose.

Algunos escritores, como Lee Child, arquean una ceja ante el héroe de la «bala en el corazón», cuya profunda y arraigada herida psicológica le mueve a actuar. Lee lo considera una creación artificial y forzada, inventada por autores obsesionados con el sentido de todas las cosas. Si el protagonista es un francotirador, un abogado o una enfermera, la mayoría de las veces su motivación para lograr un fin determinado se reduce al sencillo hecho de que ese es su trabajo. Si hay una necesidad interna, será el deseo profesional de hacer las cosas bien.

De hecho, hay veces que la necesidad interna es tan trillada y obvia que acaba por estropear la historia. Por otra parte, como en los dos ejemplos que he citado, la diferencia entre una historia aceptable y una inolvidable a menudo depende de la capacidad del escritor para detectar las conexiones temáticas entre los viajes externos e interiores del protagonista y para entrelazarlos sin problemas.

Cuando se concibe al protagonista como un dechado de virtudes (o el mito del héroe amable)

El legado del Jesús del Nuevo Testamento no ha sido positivo para la ficción dramática. Aunque muchos le consideran, como a Buda, el paradigma del heroísmo, su divina serenidad da menos la impresión de estoica fortaleza que de calma sobrenatural –o peor, de santurrona indiferencia–, incluso cuando soporta la cruel tortura de su pasión y muerte. Le sentimos más vivo en sus infrecuentes momentos de debilidad: cuando estalla de ira entre los mercaderes; cuando le consume la duda en el huerto de Getsemaní; cuando pronuncia desde la cruz su grito desesperado: *Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?*

En cambio, Pedro, obstinado, cobarde, irascible y lleno de dudas –que incluso niega conocer a Jesús apenas horas después de haberle cortado la oreja a un hombre para protegerle–, resulta vívido y sólido. A riesgo de blasfemia, admitiré que, en mi opinión, Pedro es el personaje más interesante de los Evangelios. Ni siquiera María Magdalena se le compara.

Desafortunadamente, fue el sereno salvador el que se reencarnó en héroes caballerescos como sir Galahad. Noble, valiente, limpio de corazón, ni siquiera sus hazañas le salvan de su condición de don nadie. Quítale su caballo y su espada y obtendrás al Hombre Común, el personaje sin nombre

que atraviesa sonámbulo las obras morales del período medieval. No es sorprendente que el público respondiera con mucho más entusiasmo a los vicios que lo afligían.

El legado del Hombre Común sobrevive en personajes como Cándido, Justine, Gulliver y héroes de Dickens como Pip, Oliver Twist y David Copperfield, que invariablemente palidecen al lado de los groseros, telúricos y malvados personajes que les roban protagonismo. Ellos siguen caminando laboriosamente a través de la historia, brillando con virtud, como una luciérnaga en la noche, y generando tan poca luz como estas. Entretanto, los personajes secundarios y los antagonistas a su alrededor se comportan de manera alocada, agresiva, maliciosa, pero, eso sí, interesante. Ese es el caso, en particular, cuando el oponente es el que arrastra la acción, creando circunstancias que obligan al protagonista a (meramente) reaccionar.

Como he mencionado antes, parte del problema en estos casos es que los fines del protagonista no tienen entidad suficiente y el personaje parece más bien un peón empujado sobre el tablero de ajedrez dirigiéndose a ocupar el lugar de la reina.

Y si el personaje es forzado, una y otra vez, a tomar una actitud de reacción porque es el oponente el que está tomando la iniciativa, hay un concepto erróneo del conflicto. Si despojas al protagonista del derecho, no solo de defenderse a sí mismo, sino también de atacar, todo lo que te queda es una víctima noble, quizá el tipo de personaje menos interesante que se pueda humanamente concebir[16].

Pero no son solo las necesidades del protagonista las que suelen estar poco definidas. ¿Dónde están las *contradicciones* que normalmente evocan profundidad y complejidad? Específicamente, ¿dónde están las características menos estelares (la venalidad, el cinismo, la impaciencia, la lascivia) que todos compartimos pero que, por alguna razón infundada, creemos inapropiadas en nuestros héroes?

Una de las emociones que los escritores parecen tener aversión a otorgar a sus protagonistas es el odio, no hacia un personaje que justamente lo merece, o más en general hacia el mal o la injusticia, o hacia el maltrato a los animales, sino simplemente hacia otro personaje que le hace perder la cabeza al protagonista. La irracionalidad del desprecio, encarnado en la persona que, a través de algún tipo de magia negra, sabe exactamente meter el dedo en la llaga, nos proporciona uno de los más inquietantes misterios

de la existencia. Ese tipo de personas muchas veces nos devuelven el reflejo de aspectos de nosotros mismos que no aceptamos inmediatamente. A no ser que uno sea un *bodhisattva,* hay alguien en algún lugar que te fastidia a morir, hasta el punto de fantasear en destrozarle, como quien dice, insultándole, burlándose de él, torturándole. No es favorecedor reconocer esto en uno mismo. Pero ¿qué puede ser más humano?

Desprovistos de los matices de severidad, malicia y perversidad de su naturaleza, los personajes no pueden evitar parecer falsos, o resultar insípidos. Blanche DuBois, uno de los más grandes personajes dramáticos de América, es mezquina, deshonesta y manipuladora, que es lo que hace tan convincente su implacable ferocidad. Yossarian, en *Trampa 22*, no muestra nada de la valentía física y el valor que asociamos al guerrero de la tradición en Galahad, pero se empeña obstinadamente en su deseo de sobrevivir a sus misiones de combate: «Ha decidido vivir eternamente o morir en el intento». Clarice Starling, en *El silencio de los corderos*, encarna la rectitud de la persona que defiende el cumplimiento de la ley y la buena educación provinciana, pero Hannibal Lecter le acaba sonsacando su taimada ambición.

La tendencia a confinar a los protagonistas en una prisión de virtud viene normalmente de la consabida exigencia de que estos sean agradables al público. Es verdad que en una novela o en una película estás pidiéndole al lector o a la audiencia que pase bastante tiempo en compañía del personaje, y a nadie le gusta pasar horas con un borracho pesado, pegajoso y llorica. Pero tampoco quiere desperdiciar una tarde en compañía de la sombra de un *boy scout.*

Es mucho más importante que sintamos empatía por el personaje que no que nos guste, lo que es tan cierto para los villanos como para los héroes. Y la empatía se consigue con un personaje bien dibujado que toma en sus manos un problema dramáticamente convincente, en el que están en juego necesidades compulsivas frente a una oposición potencialmente aplastante. Nos compenetramos con un personaje como este, incluso si es imperfecto, porque todos entendemos que la necesidad nos obliga a actuar como podemos, no como debemos.

De hecho, muchas historias se basan en el doloroso descubrimiento del protagonista de su ceguera hacia el sufrimiento, la injusticia o la hipocresía de la que ha sido parte a través de actos inconscientes, irreflexivos o irresponsables. Es precisamente cuando actúa en conflicto con sus ideales

cuando se manifiesta la revelación moral en el corazón de la historia. Reconoce, de primera mano, los valores sin los cuales no puede vivir, porque ha intentado vivir al margen de ellos y lo único que ha creado ha sido fracaso, desastre y dolor.

Tomando los tres ejemplos que discutimos en el capítulo anterior:

- En *Casablanca* Rick Blaine le quita a Ugarte su permiso de tránsito y luego se queda impasible mientras la policía le mata; insulta a Ilsa cruelmente e insinúa que va a traicionar a su marido, Victor Laszlo; se niega a aceptar la petición de Laszlo de comprar los documentos de tránsito y le pide que le pregunte a Ilsa la razón, esperando menoscabar o destruir el vínculo entre ellos.
- En *Chinatown,* Jake Gittes traiciona su imagen eficaz e impoluta siendo embaucado por la visiblemente falsa Evelyn Mulwray; para enterarse de quién le ha engañado, Jake emplea todos los trucos éticamente sospechosos de su profesión: mentir a la policía, destrucción de propiedad pública (los libros de registro del condado), e incluso recurre a la violencia contra una mujer indefensa, la verdadera Evelyn Mulwray.
- En *Michael Clayton,* toda la carrera del héroe queda comprometida cuando deja escaparse al culpable; pero también se relaciona con un prestamista mafioso para financiar un restaurante; se muestra poco compasivo con su hijo, que claramente quiere implicarse en su vida; traiciona a un amigo cuyos problemas atribuye a su personalidad bipolar, en lugar de comprobar si sus quejas están basadas en la realidad; entra sin permiso en la escena del crimen; acepta un cheque de 80.000 dólares a cambio de su silencio, sellando su culpabilidad, y luego vuelve a su adicción al juego.

Cada una de estas letanías de malas acciones lleva a una crisis que fuerza al protagonista a mirarse a sí mismo, a sus actos y a su vida de una manera más objetiva. Es precisamente esa voluntad, puramente humana, de actuar inmoralmente al servicio de lo que el personaje se convence a sí mismo de que son fines justificables, lo que crea la complejidad que te hace no pensar en sermones. También revela una vez más la *contradicción* entre las virtudes según las cuales pensamos que vivimos y las que en realidad

usamos para nuestras acciones. E incluso más importante, cuando estas dan paso al fracaso, crean una situación que fuerza al personaje a analizar su comportamiento de manera honesta.

Si sigues preocupado porque los rasgos menos benévolos que has dado a tu protagonista ponen en peligro la habilidad del lector o la audiencia de sentir empatía por él o ella, considera la utilización de la intuición, el remordimiento o el humor para contrarrestarlo. Normalmente aceptamos perdonar generosamente cuando percibimos que el personaje posee una cierta capacidad de reflexión e incluso de duda. ¿Por qué? Porque ello sugiere *vulnerabilidad.* Y un cierto talento e ingenio han rescatado a muchos personajes dudosos de ser despreciados. El humor sugiere, de nuevo, un cierto grado de percepción de uno mismo, pero también de apreciación e incluso de disfrute de la vida a pesar de sus episodios más desagradables. La habilidad de Tony Soprano para fascinar a la audiencia a pesar de ser un sociópata es en gran medida el resultado de su lujurioso apetito y su resbaladizo ingenio.

E incluso un personaje potencialmente repulsivo como Humbert Humbert, el pedófilo protagonista de *Lolita,* de Nabókov, se gana nuestra simpatía a través de un sencillo instrumento: la contención de la gratificación de sus deseos. Es también la razón por la que encontramos la supuesta falta de patriotismo, o incluso la cobardía de Yossarian, aceptable; su penoso deseo de ser relevado de su deber es denegado consistentemente. Enseguida simpatizamos con la frustración de un deseo desesperado. Mantén este truco a mano: puede no solo ayudarte a rescatar a un personaje que no resulta muy atractivo, podría también añadir interés y drama a uno que ya ha hecho mella en los corazones.

Cuando el protagonista es un sustituto apenas disimulado del autor

Una vez más, en este caso el problema está más en la ejecución que en la concepción. Hasta cierto punto, todo escritor utiliza su vida como inspiración o como material. Nadie encarna esta tendencia mejor que Franz Kafka, aunque negara con vehemencia cualquier intención o inspiración autobiográfica en su obra. Pero no todos son capaces de una abstracción tan exigente e implacable. Y sin esa distancia emocional, te arriesgas a evitarle sin querer al personaje el dolor y la reflexión que le harían más convincente.

Desafortunadamente para el personaje, es verdad que somos mucho más propensos a atormentar a nuestras creaciones que a nosotros mismos, y perdonarle al protagonista el impacto total del conflicto que requiere la historia es una receta infalible para un drama tibio o insípido.

Rara vez tenemos, además, los mismos ángulos ciegos para el comportamiento de un personaje que para el nuestro. Nuestra tendencia natural es la de liberarnos del apuro, pero si hacemos eso mismo con el protagonista lo normal es que afloje la tensión necesaria en la historia, que se vuelva aburrida.

Si eres capaz de ser no ya justo, sino despiadado contigo mismo, entonces adelante. Pero si no, haznos un favor a todos y elige otro protagonista.

Elección del personaje equivocado como protagonista

Como se dijo en el capítulo 17, al elegir qué personaje debe ser el protagonista, recuerda que la empatía del lector o del público gravita de forma natural hacia el personaje que más arriesga, especialmente si lo que tiene que perder es algo con lo que podemos identificarnos.

En la película *Blade Runner,* el protagonista, Rick Deckard (Harrison Ford), es un antiguo *blade runner:* un policía a cargo de la «retirada» (el asesinato) de replicantes, robots de ingeniería orgánica prácticamente indistinguibles de los humanos. Están prohibidos en la Tierra, pero han regresado cuatro de ellos, liderados por el carismático Roy (Rutger Hauer), e intentan alargar su esperanza de vida. A Deckard le obligan a volver a la acción para que localice a los rebeldes y les mate.

Varias opciones narrativas se combinan para alejar la empatía de la audiencia de Deckard y llevarla hacia Roy. Primero, el trabajo de Deckard consiste en matar, y tienen que amenazarle para que lo acepte. Su reticencia es palpable y nunca desaparece, lo que hace que sus acciones parezcan las de un mercenario, desprovistas de justicia. Por el contrario, Roy lo que quiere es vivir –algo con lo que incluso los no replicantes podemos identificarnos–, y aunque admite haber hecho «cosas terribles», de algunas de las cuales somos testigos, expresa un arrepentimiento convincente. Después de todo, es una criatura fabricada, sus impulsos han sido creados por otra persona, y siente cierta tristeza por el dolor que ha causado. Esto, otra vez, le hace eminentemente «humano». Aunque gran parte de la película sea deslumbrante en imágenes e interesante en su concepción, el

conflicto es por sí mismo ambivalente, lo que hace que nuestras simpatías se dividan y que la conclusión sea desconcertante e irónica, como si el equipo creativo responsable del guión no estuviera del todo seguro de cómo zanjar las cosas.

Varios protagonistas

También se puede dividir la simpatía y desenfocarse la atención cuando hay varias historias cruzadas o paralelas, cada una con su propio protagonista o personaje del punto de vista. En manos inexpertas, es a menudo el resultado de no haber sabido situar el punto de referencia moral y dramático de la historia, o de entretenerse en escenas en las que no intervienen los personajes principales. Este último problema se puede resolver replanteándose quién necesita estar en cada escena y por qué. El primer problema es más grave.

El impacto dramático y emocional que queremos sentir en el clímax de la historia es consecuencia de una identificación empática con su personaje principal. Pídele al lector o al público que divida sus simpatías en la escena culminante, o deja de lado a un personaje que arriesgue mucho en lo que está sucediendo, y será inevitable que tu audiencia quede insatisfecha.

Cuando hay varios personajes principales, la mayoría de los escritores eligen a uno de ellos como abanderado de la acción dramática principal, que funcionará entonces como protagonista. Los otros personajes serán secundarios, aunque sea relativamente.

Un ejemplo es *Dog Soldiers,* de Robert Stone. A pesar de que John Converse, «el hombre más asustado del mundo» según otro personaje, es el que inicia la acción dramática –el desastroso plan de transportar un cargamento de heroína de Vietnam a Estados Unidos–, finalmente entrega la mercancía al mucho más competente Ray Hicks, que se supone que a su vez debe dar la heroína a la esposa de Converse, Marge, en Berkeley. Aunque el foco narrativo da importancia tanto a Converse como a Marge, el que impulsa la acción principal es Hicks, y la vemos a través de sus ojos. Su muerte supone el punto culminante de la historia, que completan Converse y Marge con una especie de coda en el desenlace.

Otra posibilidad son las historias cruzadas, cada una con su propio arco narrativo y final independiente, como sucede en *Pulp Fiction,* de Quentin Tarantino. El sentido culminante de conclusión de la película como un todo, que la audiencia espera, lo ofrece en la secuencia final el personaje de Jules

Winnfield (Samuel L. Jackson), que con sus citas bíblicas y sus torturados reflejos ha servido como una especie de conciencia de la película, aunque hasta este momento solo haya aparecido en su propia subtrama. La unión de su línea argumental con la que inició la película nos proporciona la gratificante sensación de finalidad dramática que buscamos (aunque seamos demasiado modernos para admitirlo).

Cuando el narrador y el protagonista no coinciden, pero son ambos personajes de la historia

Aunque diremos más sobre este tema en el capítulo sobre el punto de vista, aquí queremos abordar, una vez más, el peligro de que se divida la atención.

En el capítulo 5, cuando hablábamos de los personajes que no reconocen su verdadero deseo, sugeríamos prestarles una obsesión que les sirva de impulso externo mientras persiguen inconscientemente sus deseos ocultos.

Ejemplos de tales personajes son el capitán Ahab y Jay Gatsby, y tanto *Moby Dick* como *El gran Gatsby* son narradas por personajes que no son los protagonistas. Dada la naturaleza obsesiva y delirante de Ahab y Gatsby, hacer que narren su propia historia daría lugar a un punto de vista marcadamente sesgado –aparte del detalle práctico, aunque es un problema menor, de que ambos personajes mueren–. Pero, como los narradores también participan en la acción, el lector puede interesarse por su papel moral y la función que cumplen en el conflicto.

El problema se resuelve restringiendo el papel activo del narrador y ciñéndolo en gran medida al de observador externo, función propiciada en estos casos por las circunstancias relativas de Ismael y Nick Carraway. Ismael lleva el nombre del arquetipo del extranjero: el primer hijo de Abraham, desterrado al nacer Isaac y obligado a vagar por el desierto con su madre, Agar. Recién llegado a la tripulación del Pequod, muestra curiosidad y atención al detalle en su relato de los acontecimientos a bordo del barco. Nick Carraway, criado en el Medio Oeste, observa con la discreta circunspección propia de su origen social los eventos en la mansión de Gatsby. Por tanto, la posibilidad de que uno de estos dos narradores robe la escena es limitada. Comparados con los extraordinarios protagonistas de las historias que cuentan, son claramente personajes menores.

Ejercicios

1. Vuelve a los tres protagonistas que seleccionaste en respuesta al ejercicio 1 del capítulo 17. ¿Qué riesgos asume el protagonista para lograr su objetivo principal? ¿Cambian su comportamiento, motivación o resolución a medida que el conflicto se intensifica? ¿Cómo?
2. En esos mismos tres ejemplos, ¿hay alguno de los protagonistas que no conozca, no tenga claros o tema sus verdaderos deseos al comienzo de la historia? ¿Cuándo se da cuenta de cuáles son? ¿Qué hechos le obligan a aceptarlos? ¿Cuál es el efecto dramático de esa revelación?
3. Piensa en un suceso de tu propia vida y dramatízalo, basando al protagonista en ti mismo. ¿Qué defectos, deficiencias o limitaciones personales te resulta más difícil describir? ¿Son necesarios para la historia? (Si el evento que has elegido no requiere la descripción de un defecto o fallo personal, elige otro.) Presta mucha atención a la sensación que surge a medida que disciernes las deficiencias del personaje basado en ti mismo: ¿has creado alguna vez otro personaje que te haya afectado de ese modo? ¿Se te ocurre algún modo de mejorarlo ahora que reconoces su similitud contigo?
4. Piensa en una historia con varios personajes principales y líneas argumentales. ¿Hay un personaje que nos brinde el enfoque principal de la historia, es decir, que efectivamente funcione como protagonista? ¿En qué lo notas? ¿Qué sucede en el momento culminante de la historia? ¿Quién está presente? ¿Quién resulta más profundamente afectado? ¿Qué les sucede a los otros personajes en el clímax y el desenlace?
5. Piensa en una historia en la que el narrador no sea el protagonista pero también participe en la acción. ¿Cambia el foco de la historia de narrador a protagonista en cualquier momento? ¿Provoca ese cambio una división de la simpatía o la atención, o una difusión del efecto dramático? ¿Por qué o por qué no?

Capítulo 20. El personaje del conflicto: el adversario

> Permítanme aún señalar que al Maligno, cuyo único motivo es su singular y apasionado orgullo satánico, desde una perspectiva más amplia y moderna se le permite ser ya no tan tenebroso como antes le pintaban. Con cuánta más tolerancia, por tanto, tendremos que medir la oscuridad exacta de los meros mortales, con sus múltiples pasiones y su lastimosa ingenuidad para el error, siempre confundidos por el resplandor vulgar de mezclados motivos, traicionados sin cesar por una sabiduría corta de vista.
>
> JOSEPH CONRAD, *Bajo la mirada de Occidente*

Justificación del adversario

El oponente o adversario es el personaje que más poder tiene para negar, destruir, arrebatar o reclamar para sí lo que el protagonista quiere. La meta del oponente es igual y opuesta a la del protagonista, y su motivación se formula en la antipremisa[17]. Del mismo modo que valoramos al protagonista en función del conflicto al que se enfrenta, un adversario ambiguo, facilón, caricaturesco o poco convincente apenas socavará los éxitos del héroe. El oponente obliga al protagonista a superarse, a buscar en lo más hondo de su voluntad la fortaleza necesaria no ya para resistir, sino para prevalecer, o bien a mirarse en el espejo oscuro del alma y aceptar la reflexión trascendente que le pondrá en camino hacia un cambio decisivo.

Por ser la naturaleza humana como es (casi siempre asumimos que lo que deseamos es correcto o al menos comprensible), y dado que el héroe es un símbolo de nosotros mismos, solemos mirar con malos ojos al adversario. Pero, como dijimos en el capítulo 17, la historia más convincente es la que enfrenta al bueno contra el bueno, de tal modo que la posición del oponente sea no ya defendible o justificable, sino digna de pleno apoyo. Las apuestas suben cuando nos damos cuenta no solo de que uno de los bandos en conflicto está condenado a perder, sino también de que nos identificamos tanto con la moral y las emociones de un personaje como con las de su adversario.

Puede que nunca llegue el momento en que los asesinos en serie, nazis, terroristas, pederastas, monstruos del pantano, alienígenas, científicos locos, padres violentos, madres gruñonas, niños egoístas, codiciosos terratenientes, salvajes alejados de la fe, secuestradores de mascotas y todas las demás encarnaciones consumadas del mal dejen su territorio y hagan sitio a adversarios no tan abiertamente despreciables u odiosos. Por muy gratificante que nos sea silbar y protestar cuando entra el villano, poco importa si para cuando corran los títulos de crédito estamos ya roncando.

Esto no significa que haya que evitar historias en las que una de las partes persiga algo que tú o tu audiencia consideraríais incorrecto, o en las que ambas partes obren en contra de la moral. Significa más bien sumergirse en el mundo del malhechor y encontrar la justificación que le hace pensar que sus acciones no es solo que sean ventajosas, sino que además las dictan la moral y la lógica.

Incluso las historias de guerra o las policíacas, en las que a menudo es fácil sucumbir a la tentación del bien contra el mal, no tienen por qué reducirse a obviedades moralistas, y las mejores no lo hacen.

Podría decirse que la mejor batalla de toda la literatura no enfrenta a san Miguel Arcángel con Lucifer, ni a san Jorge con el dragón, ni a Beowulf con Grendel, ni al Tío Sam con Hitler, ni es ninguna otra contienda en la que solo un depravado o un excéntrico vaya a apoyar al bando equivocado. Es más bien el combate de Aquiles contra Héctor ante las murallas de Troya. Ninguno de los luchadores obtiene nuestra completa lealtad ni enemistad, aunque es probable que Héctor se gane nuestra simpatía. Ambos, sin embargo, nos resultan admirables por su valor y destreza. Y cuando Aquiles mata a Héctor y luego profana su cadáver, cuando lo ata a su carro y lo arrastra en torno a la ciudad para que todos los troyanos sean testigos, entonces recordamos que los griegos no son nobles héroes sin tacha. La guerra no solo premia la valentía, sino también la maldad y el odio.

Clockers, de Richard Price, ha elevado para siempre el listón de la narración policíaca no solo por su realismo, por sus diálogos con el tono exacto o por la intensidad de sus detalles, sino porque a sus dos adversarios, el traficante de drogas Strike Dunham y el detective Rocco Klein, se les ha concedido un trasfondo moral equitativo. Entramos de lleno en el ambiente de uno y otro y apoyamos a ambos, aunque de manera muy distinta a cada uno.

En *Alguien voló sobre el nido del cuco,* la obsesión casi fascista de la enfermera Ratched por el orden no se debe sin más a que sea mezquina. Ella cree de verdad que, si falta el orden entre sus pacientes, el caos solo puede agravar más sus síntomas. Eso hace que se enfrente con ella McMurphy, para el que la cordura está en la expresión personal, en la libertad, en la diversión, pero que además es atrevido y violento. Cuando chocan esos dos temperamentos, solo puede ganar uno.

Y, sin embargo (oigo que me preguntas), ¿no se merece el público su catarsis final? Y ¿cómo ha de lograrla si la batalla definitiva le deja ambivalente, dudando si estaría su lealtad fuera de lugar?

Eso sería malinterpretar el sentido moral del arrepentimiento. Hay muchas cosas que se deben hacer, aunque prefiramos hacer lo opuesto. Que el protagonista derrote a un adversario que nos ha inspirado simpatía tan solo nos recuerda que cada batalla tiene consecuencias para el otro ser humano. No es una verdad tan terrible.

Cuando el adversario es de verdad malvado

Por supuesto, hay situaciones en las que el oponente representa lo que solo se puede considerar malvado. La ficción criminal en particular se ocupa de la codicia, la violencia, la corrupción, la lujuria por el poder absoluto, la indiferencia ante la desgracia, la seducción de la crueldad. ¿Cómo puede nada de eso considerarse bueno? Y no hay bastante barra de labios en el mundo, por muy densa ni mucho que se unte, que pueda maquillar la violación, el genocidio o el linchamiento.

Pero los legisladores sureños y los buenos chicos que aterrorizaban a los negros; las tropas de las SS que desarraigaron a bolcheviques, gitanos, homosexuales y judíos; incluso el don nadie que aterroriza a las mujeres, todos tienen madre, como dice el refrán. A menudo pueden explicar y justificar lo que hacen, aunque nos repela. Disfrutan de una cama y una comida caliente, pueden sentir el sol de primavera en la piel y oler la hierba recién cortada.

Un oficial de policía amigo una vez me confió que nunca había pensado que los criminales que arrestaba fueran muy distintos de él; la mayor diferencia era que él sabía que tenía futuro, y que podía imaginarse sus años de vida aún distantes, mientras que la mayoría de los jóvenes a los que encarcelaba preveían apenas un par de horas por delante. Lo más aterrador del mal no es que sea monstruoso, sino que sea tan reconociblemente humano.

Así como muchos escritores principiantes fallan o se niegan a ver los lados más oscuros y poco halagüeños del protagonista, haciéndolo superficialmente agradable, también a menudo omiten los aspectos redimibles de sus oponentes, volviéndolos banalmente malvados.

Cuanto mejor puedas entender cómo ha llegado tu oponente a justificar el error que comete, por qué es esencial para su visión de sí mismo en el

mundo, y por qué eligió ese camino en lugar de otro, será más convincente y dramáticamente efectivo. Noah Cross, en *Chinatown*, representa la corrupción inherente al poder absoluto, pero ciertamente no lo ve de esa manera. Él mismo lo dice: representa el futuro. Y el futuro no es barato.

Incluso si el oponente disfruta del sufrimiento, la traición y la tortura de los demás, como Ricardo de Gloucester en *Ricardo III*, de Shakespeare, puede verlo como el modo natural del mundo, ante el que otros, especialmente los débiles y sentimentales, son ciegos; y su sadismo, egoísmo e indiferencia son, de hecho, la verdadera marca de la nobleza y la iluminación humana. (Si es así, no será el primero).

Puede encontrar el ejemplo del rebelde Lucifer mucho más convincente que el del leal arcángel Miguel, y todos podemos identificarnos con la rebeldía ante una figura de autoridad que consideramos injusta. Puede haber presenciado el combate o la prisión, y llegar a creer que esa experiencia es la verdadera esencia de la vida, y que cualquier otra cosa es solo una forma socialmente aceptable de falta de sentido.

O puede exhibir lo que la filósofa Simone Weil llama *aflicción,* que va más allá del sufrimiento, ya que hay una dimensión social del tormento, no solo física o psicológica. La esclavitud es una forma de aflicción, como es la violación, el abuso infantil, la tortura; las víctimas no solo han soportado grandes y desconcertantes dolores, sino que han sido avergonzadas o condenadas al ostracismo.

Según Weil, la aflicción sumerge el alma en una oscuridad en la que no hay nadie ni nada que amar, ni siquiera uno mismo, especialmente uno mismo. La persona que ha sufrido aflicción ha conservado la mitad de su alma, como mucho. Si, una vez sumergido en esta oscuridad sin amor, el afligido renuncia a su creencia de que el amor sea aún posible, la totalidad del alma se perderá. Un ejemplo es el capitán Ahab, que se basa en el personaje bíblico de Job, sin el final optimista.

Dada la cantidad de memorias excelentes y relevantes disponibles, realmente no hay muchas excusas para oponentes mal caracterizados. De *Al servicio de Hitler: Memorias del jefe del espionaje nazi,* de Walter Schellenberg, a *You Got Nothing Coming: Notes from a Prison Fish,* de Jimmy Lerner, o *Eight Ball Chicks: A Year in the Violent World of Girl Gangs,* de Gini Sikes, las fuentes están ahí.

Pero si tanto el protagonista como el oponente son igualmente justificables en sus acciones, ¿no se vuelven demasiado similares para ser

dramáticamente interesantes? Sin un contraste muy marcado, ¿no se disuelve el conflicto en una gran borrosidad grisácea? No, si recuerdas que estos dos personajes se dedican a formas de vida opuestas. Resume sus nociones contradictorias de lo que hace que valga la pena vivir la vida, llena esa forma de vida con amigos, familiares, subordinados, superiores, pregunta qué define su hogar, hacia dónde van; pronto surgirán las diferencias.

En *Michael Clayton,* ambos adversarios son abogados, una profesión que no destaca por su heterogeneidad. Pero uno es hombre; la otra, mujer. Uno es intuitivo y un jugador; la otra, compulsivamente ordenada, orientada a los detalles, una fanática del control. Uno se viste en blanco y negro; la otra, en tonos tierra. Uno está cómodo en su piel; la otra parece caminar constantemente sobre cáscaras de huevo. El oponente no necesita ser estridente en su maldad para diferenciarse del héroe.

Al igual que el odio del protagonista, el amor del oponente crea una contradicción y una vulnerabilidad, algo que tiene que defender. Noah Cross realmente cree que su hija Evelyn está perturbada (aunque él no acepta ninguna culpa por ello), y que no es apta para ser madre. En el tiempo que le queda en esta vida, quiere proteger a la única hija que le queda. Y eso no es cinismo ni hipocresía. Es convicción. Eso es lo que lo hace inquietante.

Cuando el adversario queda fuera de escena durante largos períodos de tiempo: pistas y cómplices

En las historias que giran en torno a un misterio, en las que el protagonista debe descubrir qué ha sucedido o quién es el responsable, las etapas iniciales de la narración pueden contener tan solo indicios o presagios. Aunque al final se revele que es el oponente el que ha creado el problema o el enigma, aún no se le ha identificado. Aunque haya aparecido, su participación en los eventos nos es aún desconocida.

Algo similar ocurre en las historias en las que el héroe debe viajar a un lugar lejano para realizar alguna tarea ardua en la guarida del rey de la montaña o de uno de sus sustitutos. En tales casos, vemos al oponente tan solo a través de las barreras que ha erigido. Su resistencia a los esfuerzos del protagonista a menudo se realiza a distancia o indirectamente a través de subalternos o cómplices.

En los misterios, la presencia del adversario a menudo se manifiesta no en sus cómplices, sino en las pistas que deja: ¿es brutal o refinado en su violencia? ¿Las evidencias son solo restos naturales del crimen o son un mensaje premeditado? ¿Es el arma homicida un objeto común o especial, algo que solo usaría un experto, o una rareza que solo podría poseer o haber creado una mente única? Las pistas, al igual que su vestimenta, su clase social o su educación, reflejan el carácter del oponente y deben diseñarse con igual cuidado.

Recuerda que puedes decidir si los subordinados o cómplices refuerzan o contradicen la personalidad del oponente. Un monstruo que desata otros monstruos, o un nazi que manda a una tropa anónima de soldados de la Wehrmacht, rara vez sirven para una sorpresa dramática. El inquieto Mulvihill y el sádico Midget en *Chinatown* no podrían parecerse menos entre sí, y en ellos se retratan facetas distintas de su jefe, Noah Cross: Mulvihill nos muestra su afectación más humilde y rústica; Midget, el refinamiento del hombre rico. Este contraste proporciona variedad, despierta nuestro interés y aumenta el suspense.

Por el contrario, los secuaces en *Michael Clayton* se parecen tanto (son casi idénticos, como dos versiones del mismo personaje, con diez años de diferencia) que se crea otro efecto: el de la extraña homogeneidad. El hecho de que sean exmilitares solo realza esta impresión, pero también proporciona un conjunto específico de habilidades singulares. Aunque a su manera son tan precisos y escrupulosos como Karen Crowder, la abogada que los recluta, no se puede negar que los dos hombres y su jefa habitan mundos diferentes. Ella no necesitaría sus servicios si no fuera así. No solo es que vayan adonde ella no iría, es que ella tampoco reconoce que estén yendo a ningún sitio. Esto crea una tensión fascinante, ya que el público se pregunta si la señora Crowder sabe exactamente a qué raza de perro ha desatado, o si tan siquiera quiere saberlo.

En resumen, considera qué efecto buscas y qué te sirve mejor para la historia y su necesidad de variedad y sorpresa.

¿Puede cambiar el adversario?

La «regla» de que el oponente nunca cambia es tan solo reflejo del uso rutinario de ese personaje como encarnación del mal, como villano. Y demasiadas veces los villanos se presentan como psicópatas o sociópatas, con trastornos profundos de la personalidad que, por su naturaleza, se

resisten al cambio. Pero el oponente puede cambiar, y a menudo lo hace, sobre todo cuando entran en conflicto el bien y el bien.

Una precaución: si el oponente tiene la capacidad y la complejidad psicológica necesarias para cambiar, puede robarle parte de la atención al protagonista. Pero esto es solo una advertencia, no una prohibición.

Incluso en un western estándar como *El tren de las 3:10*, basado en una historia de Elmore Leonard, al supuesto villano se le permite que cambie. Esto es raro en las historias de acción, que precisamente por eso muchas veces resultan deficientes, y esa es una de las razones por las cuales esta historia consigue lo que otras no. Aquí el forajido Ben Wade crece a medida que avanza la historia, sin renunciar nunca a su condición de proscrito –lo cual resultaría blando y forzado–, pero admirando poco a poco la protección paterna y la voluntad de hierro del exsoldado y desafortunado granjero Dan Evans. Y no son solo sus sentimientos lo que cambia. La transformación provoca un giro del comportamiento que afecta de manera crucial al final de la historia.

Ejercicios

1. Elige tres novelas o películas en las que haya un adversario bien definido. ¿Cuáles son las cualidades que le hacen, por citar a Conrad, «ya no tan tenebroso»? ¿Cambia en algo a lo largo de la historia?
2. Usando los mismos ejemplos, ¿tiene sustitutos, representantes, subalternos que actúen a sus órdenes antes de que él aparezca en la historia? ¿En qué se parece o diferencia la personalidad de cada uno de esos subordinados de la de su jefe? ¿Cómo llega ese contraste a crear suspense o sorpresa en la historia? Hazte las mismas preguntas respecto al adversario de una obra que estés escribiendo.

Capítulo 21. El ejército de los demás: los personajes secundarios

¿Cómo es de secundario el personaje secundario?

En sus *Aspectos de la novela,* E. M. Forster expuso por primera vez su concepto de personajes «redondos» frente a personajes «planos»: los primeros son siempre preferibles, pues alcanzan una realización más completa. En su colección de ensayos críticos sobre la novela *Los mecanismos de la ficción,* James Wood discrepa tanto de la metáfora de Forster como de su razonamiento.

Wood prefiere pensar en personajes «transparentes» y «opacos», distinguiendo los que se revelan totalmente a primera vista de los que no lo hacen. Los personajes transparentes, a pesar de la facilidad con la que se muestran, son útiles para muchos propósitos válidos e importantes en la narración. Las novelas de Dickens, por ejemplo, abundan en ellos, como Uriah Heep, Daniel Peggotty, Mr. Micawber o Jeremiah Flintwinch. Estos personajes son más limitados que sus compañeros «opacos», pero pueden ser convincentes en la página, siempre y cuando no sean caricaturescos.

La conclusión de Wood es que los personajes transparentes suelen responder a un tipo humano y, como tales, cumplir una función concreta. Que sean más o menos transparentes depende en gran parte de hasta qué punto esa función determina su presencia en la historia.

Los roles que expondremos en este capítulo (fantasma, regresado, aliado necesario[18], etcétera) cumplen una función dramática. Proporcionan un medio para representar las necesidades, temores, esperanzas, remordimientos, ideales, escrúpulos, puntos fuertes y débiles de los personajes principales, y ayudan a explicar y desarrollar el estilo de vida y de moral que los protagonistas valoran y defienden.

La complejidad que hace interesantes al protagonista o al adversario se muestra mejor en sus interacciones con otros personajes más sencillos. Los personajes secundarios con los que Michael Clayton se relaciona, por ejemplo (su hijo Henry; Gene, su hermano detective; Timmy, su otro hermano, adicto; el prestamista Gabe Zabel; el abogado bipolar Arthur Edens; Marty Bach, socio mayoritario de la firma de abogados; su matón, Barry Grissom), provocan diferentes respuestas, emociones, necesidades y actitudes, desde el afecto paternal y la preocupación hasta la impaciencia

competitiva, desde la frustración despiadada hasta la artimaña calculada, desde la desesperación suplicante hasta la sinceridad inoportuna y el abierto desprecio. El héroe cobra forma poco a poco a través de esos intercambios, mostrándonos diferentes facetas, nuevas variaciones, conexiones más complejas.

Aunque cumplan un propósito dramático, los personajes secundarios deben ir más allá de su función concreta para no caer en el cliché. La forma de lograrlo es hacerlos tan singulares en su personalidad, variedad de emociones y libertad como a los personajes principales, con la prevención de tenerlos controlados ante el riesgo que todo secundario bien construido supone: que robe la escena.

Como los personajes no son meros dispositivos automáticos, las funciones de los secundarios tienden a variar y a superponerse: un aliado crucial puede volverse contra el protagonista y convertirse en un traidor; un personaje de contrapeso puede cambiar de bando y funcionar como aliado, etcétera. Eso te ofrece terreno para la evolución del personaje y ocasiones para la sorpresa, y los lectores y el público siempre responden bien a los personajes que superan una limitación, que demuestran inteligencia o sensatez o que de algún otro modo resultan algo más de lo que parecían al principio.

Los personajes secundarios son parte de una larga tradición dramática, y crean expectativas en el lector y el público. Cuanto más puedas verlos en su individualidad única, mejor podrás improvisar y socavar o traicionar esas expectativas, y así crear sorpresa. Estos personajes pueden tener un propósito secundario, pero si también tú demuestras en ellos un esfuerzo secundario, la historia parecerá incompleta y gastada. Pueden, como señala Wood, ser transparentes, revelándose su personalidad de un vistazo, siempre que esa personalidad sea lo bastante compleja y única para resultar interesante.

Lo que sigue es un análisis de una variedad de roles. La lista no es exhaustiva –la creatividad de los escritores siempre irá por delante de cualquier lista–, pero estos tipos de personajes están entre los más comunes y útiles, y merecen al menos una breve mención.

El fantasma

En el capítulo 6, cuando exploramos los mecanismos de defensa y las maniobras patológicas, primero estudiamos los roles del fantasma y el

regresado. Fantasma es un término algo general, y puede aludir a cualquier cosa del pasado que continúe creando un problema moral, emocional o psicológico al protagonista. Estoy hablando ahora del fantasma no como condición, sino como personaje, con la idea de que siempre es mejor mostrar la historia moral, emocional y psicológica del protagonista en personajes específicos de sus recuerdos, responsables de la carga que arrastra en el presente.

A veces el fantasma es realmente un espectro, como Rose en *Bringing Out the Dead.* Es la niña a la que Frank, el protagonista paramédico, no fue capaz de rescatar, y encarna su crisis moral sobre lo que significa salvar –o perder– una vida humana.

De manera similar, en *Muerte de un viajante,* el hermano de Willy Loman, Ben, fallecido hace poco, le atormenta en sus alucinaciones, recordándole los fracasos de toda su vida.

El fantasma puede estar en varios personajes, tanto vivos como muertos, como en el caso de Joe Buck. Su madre ausente; la zorra de la ciudad, Crazy Annie; los distintos adolescentes que disfrutaban de su cuerpo –pero a los que les daba igual que fuera él el que estaba dentro–, aunque todavía viven, permanecen en la vida de Joe solo como recuerdos molestos. La muerte de su abuela, Sally Buck, supuso uno de los giros fundamentales en la evolución de Joe, que se ve obligado a reconocer que, a pesar de sus dulzones arrumacos, ella tampoco le quiso nunca. Esos personajes encarnan el legado de falso afecto, abandono y agresión que origina la crisis espiritual que Joe enfrenta en la historia.

El fantasma no es solo que pueda estar vivo, sino que a veces es un personaje del presente de la narración. Los padres y otros miembros de la familia a menudo cumplen esa función y representan la carga constante del pasado. La madre de *Rachel, Rachel* encarna la intolerancia provinciana y el deber familiar ineludible que condena a su hija a una madurez falta de amor. La madre de *Gente corriente,* el padre de *Nunca canté para mi padre,* la madre y la hermana impedida de *El zoo de cristal,* cada uno a su manera, desempeñan ese mismo papel.

El fantasma será tan complicado o tan simple como el problema pasado que arrastra el protagonista. Cuanto más matizada u opresiva sea esa historia, más detalles tendrás que aportar a la caracterización.

El regresado

El regresado es el personaje que obliga deliberada o involuntariamente al protagonista a resolver los problemas encarnados por el fantasma. Pueden cumplir esa función diferentes personajes secundarios, desde amantes hasta cómplices, clientes, maestros e incluso enemigos. El regresado generalmente resulta más útil cuando se trata de resolver el conflicto del protagonista entre la búsqueda del objetivo externo y su crecimiento o transformación interna, que suceden al mismo tiempo.

En *Las aventuras de Huckleberry Finn,* Huck no podrá comprender lo que significa no ya ser libre, sino también ser humano, sin la compañía y el sacrificio del esclavo fugitivo Jim. La generosidad, el valor y la devoción de Jim contrastan con la mera curiosidad del padre de Huck. Jim es más que un aliado. Es un espejo.

En *Silas Marner,* de George Eliot, la joven Eppie funciona como regresada, pues enseña al amargado Silas que la felicidad no se pierde para siempre, salvo que así se elija.

En otros ejemplos que hemos usado a lo largo del libro: Evelyn Mulwray en *Chinatown* sirve como aliada, ayudando a Jake a resolver el misterio externo, y como interés amoroso, ayudándole a lidiar con su cinismo interno, que usa para protegerse de su propia culpa. En la escena culminante, las dos líneas convergen: Jake, Evelyn y su oponente, Noah Cross, están en la pantalla al mismo tiempo, y la escena permite la resolución de ambos niveles de conflicto a la vez.

En la película *Michael Clayton*, el abogado bipolar Arthur Edens, cuya crisis psicótica crea un problema externo intratable, también desencadena una crisis de conciencia e identidad. Y como en *Chinatown*, los dos hilos del conflicto convergen y se resuelven en el clímax. Arthur ya no está físicamente desde que fue asesinado, pero está allí en espíritu, como Michael deja en claro cuando se refiere varias veces a él en su enfrentamiento con Karen Crowder, su adversaria.

En la novela *Ciudad de ladrones,* Lev lucha tanto con su miedo a la muerte como con la vergüenza de su virginidad. Kolya, apuesto y encantador, le ayuda a lidiar con ambos asuntos: se burla de él, le educa, le incita y le alienta fraternalmente ante el peligro. Mientras tanto, la misteriosa francotiradora, Vika, cumple una doble función como aliada crucial –le enseña a Lev a usar el cuchillo– y como interés amoroso. Tanto Kolya como Vika no solo proporcionan habilidades cruciales de supervivencia, por lo que sirven como aliados, también le ayudan a superar

su timidez y temor, recordándole así lo importante de la guerra: proteger a las personas que amas.

El regresado difiere de otros personajes secundarios en la naturaleza profunda y duradera de su influencia sobre el protagonista. Un héroe puede crecer ante la presión de eventos externos, pero le será difícil transformarse, superar un defecto o limitación previa, sin el estímulo o el apoyo de otra persona. No nos conocemos por nosotros mismos, como ya hemos dicho, y es tan cierto en la ficción como en la vida real.

El personaje de contrapeso

Mientras que el regresado obliga al protagonista a enfrentar sus problemas internos para alcanzar una revelación o transformación, el personaje de contrapeso sirve al interés de mantener las cosas como están, o incluso arrastra al héroe de vuelta a algún problema o trampa de la que aún no había escapado por completo. El personaje del fantasma, cuando aparece en la historia, puede cumplir esta misma función.

El cónyuge posesivo, la exnovia venenosa, la antigua pandilla de adictos inadaptados, el amigo sin ambición, el manipulador que se aprovecha de la culpabilidad o generosidad del protagonista: todos esos personajes producen una especie de fuerza de gravedad que frena el progreso del héroe. El personaje de contrapeso a menudo compite con el regresado por la influencia más constante en la lucha del protagonista con sus demonios internos.

En la novela *Prince of Thieves* (adaptada a la película *The Town),* en el círculo de Doug McCray, desde sus cómplices y su despiadado jefe hasta su exnovia Krista, e incluso su padre encarcelado, todos reclaman su alma, despreciando su ambición desleal por una vida mejor, representada por Claire, la cajera del banco.

El grupo de adictos que rodean a Jesse Pinkman en *Breaking Bad* lo arrastra al aburrimiento, la inseguridad, la culpa y el miedo que provocan su recaída.

A veces la influencia del personaje de contrapeso no es del todo negativa; puede significar la atracción emocional de la tradición o la normalidad, en contraste con el regresado, que representa entonces la posibilidad de cambiar, ejerciendo entre ambos una atracción igual y opuesta.

En la película clásica francesa *Los niños del paraíso,* el mimo Baptiste se debate entre su viejo amor, la estoica, manipuladora y provinciana Nathalie,

que se convierte en su novia y en madre de su hijo, y la sirena Garance, la actriz que representa sus sueños.

Una dicotomía similar se da en *La edad de la inocencia,* de Edith Wharton, en la que se presenta a Newland Archer dividido entre, por un lado, el deber doméstico y la conformidad burguesa, encarnados por su esposa, May, y, por otro, el placer erótico y la libertad bohemia, representados por la condesa Ellen Olenska. En este caso los personajes van más allá de su función. May, noblemente, ofrece a Newland su libertad, y más tarde reconoce que abandonó su oportunidad de estar con la condesa para honrar su obligación familiar. Del mismo modo, la condesa se niega a ser la causa del dolor de May; a pesar de la intensa atracción mutua, se resiste al idilio con Newland.

El aliado necesario

Al igual que el regresado, el aliado necesario se presenta de muchas formas: el mentor, el interés amoroso, el compinche, el experto, el compañero de viaje, el hermano de confianza, el servidor fiel. En algún punto de la historia, el protagonista confía en el apoyo, la habilidad específica o la experiencia, la sobriedad (la «voz de la razón» que contrarresta una pasión destructiva), la propensión a la violencia, la capacidad de obtener apoyo, el compañerismo o algún otro talento o rasgo que aporta el aliado crucial. Si parte de ese apoyo, asistencia o experiencia se refiere a asuntos que afectan los conflictos internos del protagonista, como con Evelyn Mulwray, Arthur Edens, Kolya y Vika, el aliado crucial también asume el rol de regresado, desempeñando un papel esencialmente dual.

En muchas guías de escritura, uno lee que el aliado crucial normalmente aparece cerca del final del primer acto o al principio del segundo acto, y luego desaparece –o muere– al comienzo del tercer acto, de modo que el héroe ha de alcanzar la resolución culminante por sí solo (u obtener suficiente motivación para la venganza, ya que el oponente es normalmente responsable de la desaparición o muerte del aliado). Como todas las fórmulas, esta es una guía útil hasta que se convierte en una trampa. Como verás en los ejemplos que siguen, muchos aliados cruciales sobreviven bastante bien al acto segundo, afortunadamente.

Pero cuando el aliado crucial muere, a menudo proporciona una de las escenas más impactantes de la historia, e incluso puede crear una de sus impresiones emocionales más duraderas. Esto es especialmente cierto

cuando la muerte resulta de un acto de valentía o sacrificio desinteresado, especialmente si el aliado ha exhibido previamente miedo o duda, o cuando el conflicto compartido hombro con hombro con el protagonista ha forjado un vínculo de profundo respeto, gratitud y cariño. Si se representa de manera conmovedora, el «encuentro con la muerte» del protagonista (y por extensión, del público) puede ser indirecto, experimentado a través del aliado, como puede atestiguar tímidamente cualquiera que haya gritado que creía en las hadas para salvar la vida de Campanilla.

En *Romeo y Julieta,* la amistad entre el tímido y romántico Romeo y el temperamental Mercutio ofrece más de una ocasión para un diálogo excelente. Es la principal motivación para el asesinato vengativo por Romeo de Tybalt, el primo de Julieta. Es difícil ver a Romeo elevarse al nivel de la sed de sangre que este acto de venganza requiere si no fuera por la influencia de Mercutio.

A veces, el aliado crucial es el cónyuge, como en *El hombre delgado,* de Dashiell Hammett. Es posible que Nora no le ofrezca a Nick ninguna habilidad en particular, pero ella despierta su conciencia y lo impulsa a hacer lo que mejor sabe: resolver las cosas.

En las novelas policíacas, el héroe a veces se salva de las acciones más extremas que se le exigen. En las novelas de Spenser de Robert B. Parker, por ejemplo, así como en las novelas de Easy Rawlins de Walter Mosley y las novelas de Dave Robicheaux de James Lee Burke, el protagonista confía en un oscuro compañero que carece de la renuencia del héroe a matar sin remordimiento o apenas deliberación. Spenser tiene a Hawk. Easy tiene a Mouse. Dave tiene a Clete Purcell. Lo que estos asesinos permiten es la capacidad del héroe de luchar contra un monstruo sin que él mismo se convierta en monstruoso. El héroe conserva cierto sentido de la superioridad moral, con la comprensión temática de que, cuando se enfrenta al mal, matar es a menudo inevitable, y aquellos que lo hacen mejor son los que no tienen ningún reparo al respecto. El héroe, dada su capacidad de reflexión moral, se une al lector en una sensación de inquietud y arrepentimiento existencial que a los asesinos les parece superflua, si no contraproducente. Dicho de otro modo, el uso que hace el escritor de un asesino sin remordimientos como acompañante le permite al lector disfrutar plenamente de la venganza catártica que se impone sin sentir que el héroe se ha degradado por la crueldad que todo el mundo acepta, que no solo se pide, sino que se desea.

No son solo los protagonistas los que tienen aliados, por supuesto. Así como los héroes tienen sus compañeros, los villanos tienen sus segundos, *consiglieres*, asesinos y secuaces necesarios. Una de las grandes alegrías de la ficción delictiva, de hecho, es la variedad de personajes que ofrece, porque se vuelven mucho más coloridos, groseros, eruditos, estúpidos, torpes, astutos, temblorosos o simplemente malvados que cualquier otro personaje, sin el trabajo pesado necesario para prestar al oponente su gravedad.

A veces, el hechizo se pinta en tonos menos extremos, incluso con un aspecto cómico, y esto puede humanizar al oponente por asociación o demonizarlo en contraste, o ambos. Puede desempeñar el mismo papel que Hawk y Mouse proporcionan a sus protagonistas, es decir, puede ser el emisario excesivamente violento o implacable del villano. Puede ser su conductor, su hermano, su sacerdote. Si él muere, esa muerte puede provocar venganza, patetismo e incluso alivio cómico. En su mejor momento, proporciona asistencia crítica cuando el oponente persigue el antiobjetivo, mientras que al mismo tiempo agrega un tono único y convincente a la paleta emocional del adversario.

Los personajes principales no están limitados a un aliado crucial. Piensa en la cantidad de talentosos compañeros que tiene Frodo en *El señor de los anillos*, o en la cuadrilla estrecha de secuaces creíbles, distintos y eminentemente humanos que sirven como círculo íntimo de Avon Barksdale en la serie de televisión *The Wire*, del estratega Stringer Bell al jefe de ejecución Slim Charles o al soldado de confianza Wee-Bey Brice.

Lo que el aliado proporciona es una persona con la que el protagonista o el adversario puede luchar mental o emocionalmente, o de quien aprende una habilidad necesaria o accede a una nueva pericia o sabiduría que facilita el logro de su objetivo o resalta las razones por las cuales no puede o no quiere lograrlo. Piensa en los conflictos externos que está experimentando el personaje principal, y descubre a los individuos que vienen en su ayuda o se unen a él. Luego haz que esos personajes sean reales por derecho propio, no marionetas de la trama.

El traidor y el malvado con corazón

La traición contiene tal carga emocional que el personaje que la comete suele reclamar el centro del escenario: Bruto, Ricardo III, Emma Bovary. Pero hay también para la traición un nivel intermedio, y es una excelente

oportunidad para hacer un giro en la historia, que perderá el autor que no entienda quién puede cambiar de lealtad entre sus personajes.

Para que la traición logre su efecto dramático, se ha de establecer primero la confianza y motivar luego el cambio de lealtad. Si no, se corre el riesgo de reducir y aligerar el giro dramático, que debe resultar impactante, cargado de ira, de rechazo o de terror.

En *Juicio y sentimiento*, el cariño con el que John Willoughby corteja a Marianne le gana su afecto y el de toda la familia Dashwood. Él anima y corresponde sus muestras públicas de amor. Ella le habla de la ternura de sus sentimientos, pero también de sus ideales comunes, de sus intereses mutuos, y visitan juntos la casa que él espera heredar. Si Willoughby no hubiera demostrado tan trabajosamente la sinceridad de su afecto, no nos dolería luego tanto la puñalada de su engaño. Aunque dice haber amado a Marianne, no desea una vida de pobreza, así que la abandona sin avisar, se casa con una mujer rica de Londres e insinúa en público que Marianne debe estar loca para inferir de sus acciones que él sintiera por ella nada en absoluto. Y cuando se ve obligado a confesarle todo esto, hace lo que hacen los hombres débiles: afirma que no tuvo otra opción.

La traición no solo afecta al protagonista y a sus aliados. El papel del «malvado con corazón» se repite en la literatura policíaca, pero su naturaleza trasciende el género. Es un aliado del oponente o adversario que luego se hace amigo o se apiada del protagonista. Puede proporcionarle al héroe algún dato necesario para vencer al oponente, y funcionar también, entonces, como aliado crucial. Y sí, casi siempre muere o desaparece al final del segundo acto, como si fuera su merecido por traicionar a los suyos. Pero su territorio ético suele estar lleno de bruma, y en esa ambigüedad moral, junto con el rayo de esperanza que ofrece al protagonista, está la clave de su interés.

En *Bellman and True*, de Desmond Lowden, el ambicioso Salto recluta a Hiller, experto en seguridad informática, como pieza crucial en su plan para robar el banco. A Hiller la tarea le supera y, una vez que se encarga el trabajo a otro equipo, Salto, con considerable riesgo, protege a Hiller y a su hijo, con lo que se convierte él también en virtual cautivo.

Como he señalado, este papel no se limita a la ficción policíaca. Es el de un emisario o intermediario del oponente que desarrolla simpatía o cariño por el protagonista. El guardia en el campo de prisioneros de guerra que en secreto ofrece raciones extra a los prisioneros. El ayudante del fiscal que se

enamora de la acusada. La esposa del vecino hostil que acepta una taza de café, agradecida porque alguien la escuche. Le da un medio al protagonista para obtener información de su adversario, o para defender su causa por su intermediación. Y el riesgo que enfrenta el personaje de ser visto como un traidor crea tensión dramática y suspense.

El visitante y el extraño

Estos personajes ofrecen una perspectiva de los hechos ajena a las normas sociales y culturales del entorno predominante. Se asimilan en su distancia a testigos como Ismael o Nick Carraway, salvo que no asumen el papel del narrador. Su punto de vista permanece a la altura de los ojos, por así decirlo, y supone un desafío –y a veces una ventaja– para el protagonista en sus esfuerzos por comprender las circunstancias a las que se enfrenta.

En *Matar a un ruiseñor,* las visitas de verano de Dill Harris (basado en Truman Capote, amigo desde la infancia de la autora, Harper Lee) le brindan a Scout la oportunidad de ver con nuevos ojos su aburrida vida en el condado de Maycomb, Alabama. La imaginación de Dill es ardiente por naturaleza, sobre todo en lo que tiene que ver con el recluso Boo Radley, y aunque Dill concibe a Boo como una especie de duende, su curiosidad insaciable anima a Scout y a su hermano Jem a explorar el santuario de Boo, un gesto que involuntariamente le saca de su escondite para entrar en la vida de Scout.

En la película *Rachel, Rachel,* la vida de la solterona de treinta y cinco años Rachel Cameron se estremece con la visita de dos extraños a su pequeña población del Sur: un predicador itinerante cuyos carismáticos sermones llegan más alto que las vigas del techo y Nick Kazlik, un amigo de su infancia que regresa de su nuevo hogar en la ciudad en busca de «un poco de acción».

La aldea

Los distintos modos de vida que el protagonista y el adversario defienden no son abstracciones; están poblados de personas que reflejan las alegrías, los consuelos, los secretos, la moral, los deberes, los enredos, las oportunidades, los arrepentimientos y mucho más de los personajes principales. Incluyen familia, amigos, vecinos, miembros de su iglesia, compañeros de trabajo, socios comerciales, competidores, rivales, el círculo de costura, el club de bridge, la peña de póquer, los otros padres del parque:

la lista es interminable, pero tu elenco de personajes no lo puede ser. Debes tomar decisiones sobre a quién incluir y a quién dejar fuera.

Desde la perspectiva de la caracterización, lo importante es que estos personajes reflejan la variedad de lealtades y fuerzas opuestas que influyen en cómo se comportan los personajes principales, cómo persiguen sus principales objetivos en la historia, que de una forma u otra buscan proteger o mejorar la forma de vida que estos otros personajes representan.

Sean los ciudadanos de Bedford Falls en *¡Qué bello es vivir!;* los refugiados varados en Rick's en *Casablanca;* los actuales socios de Jake, Duffy y Walsh, y sus antiguos socios, el teniente Lou Escobar y Loach, en *Chinatown;* los rehenes y terroristas atrapados dentro de la villa en *Bel Canto,* de Ann Patchett; o los singulares borrachos del Mahoney's en *Un caso equivocado*, de James Crumley, estos personajes no están en la historia porque pueden estar allí, sino porque deben estarlo. Proporcionan contraste o amplifican los efectos emocionales o prácticos creados por los otros personajes secundarios. En los intercambios que tienen con los personajes principales: las demandas que hacen, las promesas que guardan, los secretos que traicionan, la ayuda que prestan, las bromas que repiten, las gangas que ofrecen, las mentiras que consiguen colar y las que no, se revelan no solo a sí mismos, sino el peso del mundo que los personajes principales llevan sobre sus espaldas, y el riesgo de que se desplome.

Tony Soprano conquistó tan completamente al público por lo bien que desarrollaron los aspectos multifacéticos de su personaje los que le rodeaban, desde el cascarrabias de confianza Silvio Dante hasta el niño mimado Paulie Gaultieri, del informante reacio «Big Pussy» Bonpensiero al dulce asesino Bobby Baccalieri, del sicario de la Camorra Furio Giunta al hombre de confianza Hesh Rabkin.

Pero sus dos hijos merecen una mención especial, debido a la inteligencia con la que se les usa para desentrañar diferentes aspectos de la personalidad de su padre.

Meadow era la princesa que decía lo que pensaba. Alimentaba el narcisismo de su padre y aun así desafiaba su poder, un minuto con halagos, al siguiente con insultos. Era más inteligente que su padre y poseía gran parte de su fuerza, pero era una niña: esa era su condena y su salvación. Nunca sería parte del mundo que le definía fuera de la familia, un mundo que fingía alegremente entender con su hermano y negaba tímidamente a sus amigos. A Tony le provocaba tanto orgullo como vergüenza, tanta

protección como impotencia, y las escenas entre ellos exploran esas dualidades.

Por el contrario, donde Meadow era la estrella brillante, Anthony vivía casi por completo a la sombra de su padre. Tony quería un hijo, estaba orgulloso de tener uno y, sin embargo, Anthony claramente carecía de lo necesario para seguir los pasos de su padre. Y ese papel fue asumido por Christopher, el sobrino de Tony. Anthony obligaba a Tony a manejar su decepción, a atemperar su ego desmesurado, a reunir paciencia frente a la frustración. Pero Anthony también provocaba en su padre muchas de las cualidades infantiles que hacían que Tony fuera entrañable; su conexión era mejor cuando estaban jugando, comiendo o viendo la televisión. Cuando a Tony le hacía falta protegerse, buscaba a su hijo, y luego se ocupaba de la posterior sensación de decepción genética.

Cuando un visitante o un extraño ofrecen una perspectiva externa del mundo de los personajes principales, la aldea se compone de gente mejor informada. Representan el bullicio y la molestia de la vida cotidiana, el trueque moral del mundo, y así proporcionan color, contraste y profundidad a los personajes más importantes. Descubrirás a quiénes es mejor incluir si exploras la naturaleza psicológica y especialmente social de los personajes principales (capítulos 13 y 14) y valorarás qué elementos de esa exploración son más importantes en tu historia.

Ejercicios

1. Vuelve a las novelas o películas que elegiste para los ejercicios de los dos capítulos anteriores sobre el protagonista y el oponente. Identifica a los personajes secundarios más significativos:
    - ¿Hay un fantasma, un personaje de la historia de fondo del protagonista que ejerza aún una influencia problemática sobre él?
    - ¿Hay un regresado que obligue al protagonista a dar un resultado positivo a esa influencia o a resolver el conflicto que haya creado?
    - ¿Hay un personaje de contrapeso en el presente de la historia que entorpezca los esfuerzos del protagonista por alcanzar la revelación o la transformación?
    - ¿Cómo ayudan esos personajes al protagonista a enfrentar o resolver sus conflictos internos? Analízalo en escenas concretas.

¿En qué momentos de paz o de discordia se muestran esos conflictos para que así el protagonista los reconozca?

- ¿Hay algún aliado crucial? ¿Cómo se presenta? ¿Como maestro? ¿Como amante o pareja? ¿Como compañero, experto, confidente? ¿Como fiel sirviente? ¿Funciona también como regresado? Analiza en escenas concretas cómo ayudan esos personajes al protagonista o al oponente a lograr sus objetivos, y cómo encarnan, por tanto, la complejidad del plan de cada uno de ellos.

2. Haz las mismas preguntas que en el ejercicio 1 para una obra que estés escribiendo.
3. Busca en tu estantería y en tu propia obra ejemplos de cada uno de los siguientes tipos de personaje secundario:
   - *El traidor.*
   - *El malvado con corazón.*
   - *El visitante.*
   - *El extraño.*

   Analiza en cada ejemplo las escenas que comparten con el protagonista o el oponente y cómo se revela, se explora y desarrolla la complejidad y profundidad emocional de los personajes principales a través de sus interacciones con estos secundarios.
4. En las obras que has elegido para los tres ejercicios anteriores, identifica a los personajes secundarios más importantes que no hayas mencionado en tus respuestas, y analiza en escenas cómo ayudan a que se desarrollen las distintas formas de vida del protagonista y el oponente. ¿Qué se perdería si se eliminara a alguno de ellos?
5. Vuelve al trabajo que hiciste en los capítulos 13 y 14 sobre la naturaleza psicológica y social del personaje. ¿Te aportó ese trabajo ideas sobre los personajes secundarios que necesitabas en tu obra? ¿Qué rol asumieron luego esos personajes secundarios? ¿Qué otros posibles personajes se quedaron en el camino? ¿Por qué?

Cuarta parte. Técnica

Capítulo 22. El choque de personajes: las escenas

La importancia de la escena

Cuando exploramos cómo reflejan los secundarios la complejidad emocional de los personajes principales, y cómo los principales se influyen mutuamente, el participante invisible en la explicación era la escena. A través de la acción dramática de las escenas los personajes se relacionan entre sí y se obligan a sopesar opciones, tomar decisiones, asumir responsabilidades y avanzar. Las escenas exteriorizan las emociones, valores e ideas en conflicto en cada uno de los personajes y, al hacer que actúen sobre ellos, los hacen más concretos.

Los escritores principiantes a menudo evitan el trabajo de la escena porque conlleva la inquietud de la ansiedad, el temor y emociones más violentas que prefieren mantener en silencio, creyendo erróneamente que el objeto de la escritura es hacer las cosas agradables y comprensibles, menos complicadas.

La claridad, por supuesto, es necesaria, al igual que el dominio de la propia obra. Pero la claridad y el dominio han de estar al servicio de verdades emocionales más profundas de lo que la vida cotidiana nos suele mostrar. Esas verdades se hacen más visibles, atractivas, conmovedoras y sinceras a través del conflicto, y el conflicto se representa de manera más efectiva, simple y directa en las escenas.

En *El precio,* de Arthur Miller, los hermanos Walter y Victor Franz se enfrentan después de la muerte de su padre, y discuten sobre cuál de ellos obró mejor al elegir su tipo de vida, sobre el precio que cada uno pagó por su elección.

Walter se mantuvo al lado de su padre y fue infeliz en su lealtad. Victor se fue y triunfó, pero a costa de alejarse de su familia. Cada hermano encarna las dudas e incertidumbres del otro. Para Walter, Victor confirma su persistente sospecha de que se equivocó al quedarse atrás, sin haber logrado apenas nada con su sacrificio ahora que el padre se ha ido. Para Victor, Walter representa la solidez emocional que con todo su éxito él no fue capaz de alcanzar. En lugar de ofrecer sendos monólogos en los que cada hermano reflexione sobre su decisión, Miller los sitúa en una habitación juntos, arrancándose las máscaras y retazos de apariencia moral, luchando como boxeadores. Aunque transmitan un mismo mensaje, entre las dos

opciones, reflexión solitaria o confrontación escénica, la segunda es más interesante por sí misma.

La razón por la cual las escenas nos parecen más convincentes e iluminadoras es que en ellas se abre el conflicto y se revelan las emociones. En *El precio* vemos la premisa de la obra, los costos de opciones morales opuestas pero igualmente justificables, que se enfrentan ante nuestros ojos. Para cada uno de los personajes algo crucial está en juego, alguien puede ganar, alguien puede perder. Su modo de soportar esa competición define quién es cada personaje.

Hasta que actuamos según nuestros pensamientos y emociones, siguen siendo solo posibilidades. Una vez que existen en el comportamiento y no solo en el interior, ya no pueden borrarse. Las obras nos comprometen, forjan un vínculo entre la vida interior y la experiencia externa, nos arrastran de nuestra soledad a la arena de la presencia de los demás. Nuestras acciones nos unen irremisiblemente, para bien o para mal, con el mundo.

La mecánica de la escena

Estructuralmente, cada escena posee tres elementos clave:

- *Planteamiento:* se establece la situación entre los personajes a medida que comienza la escena. Normalmente plantea una pregunta, presenta un dilema o establece las bases para el conflicto que define la escena.
- *Punto de inflexión:* giro inesperado de los acontecimientos –acción, decisión o revelación– que de alguna forma fuerza un cambio significativo entre los personajes.
- *Resultado:* el clímax de la escena, presenta el nuevo estado de cosas creado por el punto de inflexión. A menudo supone el planteamiento de la siguiente escena (o la siguiente de esa subtrama).

Consideremos estos ejemplos:

Planteamiento:

- Un grupo de separatistas vascos se reúne para planificar el secuestro del hijo adolescente del embajador estadounidense en Madrid.

- Un periodista asiste a una lujosa fiesta en Naples, donde «a través de una habitación abarrotada», ve a una mujer que lo fascina al instante.
- Un ladrón necesita abrir una caja fuerte de pared de una casa de la playa de Hamptons antes de que vuelvan los ocupantes de vacaciones.

Punto de inflexión:

- Uno de los conspiradores, después de sopesar los riesgos y beneficios y escuchar a los demás, se niega a aceptar el plan de secuestro.
- Al reportero, que trata de encantar a la encantadora con una pequeña charla, le presentan a su esposo, un prestigioso pintor mucho mayor que ella y con mala salud.
- Los residentes de la casa de la playa regresan de repente.

Resultado:

- El líder del grupo apacigua al orador del plan de abducción, de tal modo que se da cuenta de que le han marcado para asesinarle.
- A pesar de los riesgos, el periodista logra que la esposa del pintor acuerde reunirse con él nuevamente, solos.
- El ladrón se ve obligado a esconderse dentro de la casa, en lugar de huir.

Desde el punto de vista del personaje, hay otros tres elementos fundamentales:

Objetivo: lo que el personaje quiere en la escena.

- El insurgente reacio quiere que sus compañeros reconozcan la locura de su plan.
- El pretendiente quiere tener alguna esperanza de encontrarse con la hechicera que ha conocido.
- El ladrón quiere abrir la caja fuerte y salir de la casa sin ser detectado.

Obstáculo: la fuerza que en esa escena se interpone entre el personaje y su objetivo.

- El líder insurgente está a favor del secuestro, y su rango, más la autoridad que tiene sobre los demás, hace que la ratificación del plan sea casi segura.
- La mujer que le gusta al reportero no solo está casada; su marido es prestigioso y está enfermo, lo que aumenta su devoción, o al menos eso parece.
- El ladrón tiene solo un breve lapso de tiempo antes de ser descubierto.

Acción: la táctica que emplea el personaje para superar el obstáculo y continuar persiguiendo su objetivo.

- El conspirador reacio trata de convencer al líder del grupo de que el plan de secuestro es imprudente, bárbaro o políticamente inoportuno. Espera, al menos, retrasarlo, pensando en secreto que el tiempo provocará cautela, reflexión y reconsideración.
- El reportero supera la resistencia inicial de la esposa fingiendo que su interés es completamente inocente: mantiene con el marido una conversación animada, por ejemplo, y le pide a ella que sea su guía de la ciudad, ya que sus ideas sobre Naples podrían servirle para un texto que está escribiendo. La esposa sigue circunspecta. Sorprendentemente, es su marido el que la insta a aceptar.
- El ladrón, adivinando que el propietario no ha previsto esa opción, hace un hueco en la pared sobre la bóveda y entra desde la parte superior, eludiendo por completo el problema de la combinación, que consume mucho tiempo[19]. (Esto, por supuesto, le impide, cuando le sorprende el regreso de uno de los residentes, simplemente cerrar la puerta de la caja fuerte antes de esconderse, pues el hueco en la pared revelará lo que ha hecho, creándose el planteamiento de la siguiente escena.)

Un personaje puede emplear varias acciones dentro de una escena en su intento continuo de superar el obstáculo, cada acción/reacción se llama

beat, y cada intento fallido representa otro giro, hasta que el dilema o la pregunta del planteamiento se cumple o resuelve de alguna manera *(resultado).* La mayoría de las veces, la escena concluye con el protagonista fallando en lograr su objetivo, estimulándolo a reconsiderar su estrategia o volver a evaluar su meta. En cierto sentido, este fracaso es un éxito, ya que obliga al protagonista a mirar hacia dentro, a enfrentar el desafío que representa su falta de éxito. Así es como el protagonista se vuelve más fuerte, más sabio, más resuelto.

Al final de cada escena, y en ocasiones dentro de ella, particularmente cuando el personaje reacciona ante lo que está sucediendo, sopesando sus opciones, experimentará el impacto emocional de lo sucedido, pensará qué hacer, reflexionará o cambiará de opinión y tomará una decisión sobre qué hacer a continuación. De esta manera, la emoción y el pensamiento están siempre al servicio de la acción y ayudan a mover las escenas hacia delante a través de causa y efecto, acción y reacción.

Dentro de la escena en sí, a menudo es mejor no detenerse demasiado tiempo en las respuestas emocionales o los cálculos internos de los personajes, a menos que esta ralentización de la acción sirva a sus propósitos. Muchas veces, la respuesta emocional y la consideración de las opciones están implícitas en las acciones del personaje y en la forma en que las realiza.

Por ejemplo, nuestro periodista en Naples que quiere conectar con la esposa del viejo artista: primero experimenta el calor de la atracción y luego tiene que decidir cómo se acercará a ella. ¿Debería simplemente acercarse y presentarse? ¿Debería tener más cuidado, preguntarle a alguien que conozca en la fiesta sobre ella, saber un poco de su historia? De una manera u otra, él se entera de su situación y siente una pequeña sacudida de decepción, o la emoción de competir. Y luego, al conocer al marido, experimenta envidia, culpa o rechazo. Tal vez comparte la admiración de los demás, pero ve una oportunidad a pesar de todo. Tal vez siente desdén por el anciano y considera que el matrimonio es una farsa. De cualquier manera, decide, ella está perdiendo los mejores años de su vida. Está atrapada, su matrimonio es una obligación en la que no cabe el sexo, solo cuenta los días hasta que la muerte solucione el problema. Ella necesita a alguien que la libere de esa fatigosa rutina.

Dentro de la escena en sí, podrías describir toda esta deliberación abiertamente, a riesgo de empantanar la acción. O podrías dejar que sirva de

subtexto y transmitir lo que el reportero dice y hace, y lo que no dice ni hace, y la manera en que se ocupa de esos asuntos. La mejor opción suele ser equilibrar los dos enfoques, revelar solo lo necesario para *sugerir* cómo piensa y siente el personaje, y luego transmitir el resto a través del diálogo y la acción, permitiendo a los lectores o al público completar los espacios en blanco, lo que aumenta su interés en la historia.

Los escritores principiantes a menudo no se dan cuenta de cuánto pensamiento y emoción pueden transmitirse a través de la atención a la superficie de las cosas, con lo que me refiero no solo a las apariencias, sino a lo que las personas dicen y hacen. Es un gran ejercicio para cualquier escritor intentar desnudar una escena hasta su exterior puro y ver cuánto queda en el camino de la reflexión, los sentimientos, los matices y demás. La prosa es irónicamente mucho más poética cuando se la priva de acceso a la mente o al corazón, ya que el orden absoluto de las palabras, el ritmo, el traqueteo de las consonantes y el aliento en cada vocal cuentan mucho más.

El momento para una exploración más deliberada de la emoción y el pensamiento es a menudo después de una escena extendida o una secuencia de escenas vinculadas que terminan en alguna acción, decisión o revelación concluyentes, especialmente si el drama ha sido tenso, violento o acelerado. El lector o la audiencia necesitarán un respiro, y los personajes mismos estarán en una coyuntura en la que necesiten tiempo para procesar el impacto emocional de lo ocurrido, analizar sus opciones y elaborar un plan sobre cómo proceder a partir de ese momento. Ocasionalmente, por el bien de la variedad, esto puede deslizarse en la escena misma, pero es mejor mantener breves tales inserciones. Incluso en las secciones en que la emoción, el pensamiento y la decisión son independientes, es prudente ser breve. Dichas secciones pueden convertirse en explicaciones complicadas de lo que ya has mostrado en las escenas anteriores o estás a punto de mostrar en las que están por venir. El primer lugar para buscar recortes editoriales es cuando intentas justificar lo que ya has establecido.

Esta sección de alivio de emoción, pensamiento y decisión a menudo se llama *secuela,* y el conflicto ascendente de su historia se construirá a través de la alternancia entre escenas que enfatizan la acción dramática y secuelas que procesan esa acción a través de un breve episodio receptivo de sentimiento, reflexión y determinación de qué hacer a continuación.

El equilibrio entre la acción y la vida interior

Al juzgar el peso relativo de las escenas y las secuelas –la acción dramática por un lado, la emoción y el pensamiento por el otro– buscamos equilibrar el exterior con el interior, el crujido y el chasquido del comportamiento contra los ecos más suaves de la vida interior. Dónde y cómo lograr ese equilibrio dependerá de tu intención artística.

La ficción literaria a menudo enfatiza lo descriptivo sobre lo dramático. La escritura, en su representación de los eventos, a menudo apunta a la reflexión penetrante, o se esfuerza por revelar lo que late en lo ordinario, para hacernos conscientes de la maravilla o el terror o el silencio inefable que permanece en lo cotidiano. En ocasiones, tales escritos parecen aspirar a un retrato icónico de los acontecimientos que los congele en el tiempo, como en la poesía, la pintura o la escultura. A pesar de lo hermosa que puede ser la escritura, también puede parecer, especialmente cuando se toma en exceso, fría y poco realista, un hermoso cadáver.

La solución no está en concatenar acciones irreflexivas en una cadena de eventos a saltos que posea la sutileza de un tren de carga que se precipita hacia un acantilado. Una vez que se entiende que el pensamiento y el sentimiento están al servicio de la acción, que proporcionan respuesta, reflexión y decisión, el asunto se aclara y se hace más manejable.

El primer capítulo de *Esperando noticias*, de Kate Atkinson, termina con un crimen desgarrador narrado desde el punto de vista de una niña de seis años llamada Joanna, la única sobreviviente de un ataque en el que han muerto su madre, su hermana mayor Jessica, su hermanito pequeño, incluso el perro de la familia. Como en toda la ficción de Atkinson, el personaje aparece vívidamente en sus momentos de vida interior, aparentemente contradiciendo mi énfasis en la acción. A primera vista, los pensamientos de Joanna pueden parecer típicos de la obsesión con las minucias familiares que exhiben los niños, y apuntan hacia la nada. Pero esa obsesión traiciona la acción subyacente: la niña está tratando de determinar qué significa el matrimonio fallido de su madre; se culpa por no ser tan capaz como Jessica. Está buscando su lugar en la familia un momento antes de que esa familia sea borrada de la tierra para siempre.

En *Clockers*, de Richard Price, el detective de homicidios Rocco Klein llega a casa a las dos de la madrugada, levanta a su insomne pero no quejumbrosa niña de dos años de su cuna y la lleva en brazos por el apartamento, incluso mientras toma un trago de la botella de vodka que guarda en el congelador. Mientras abraza a la niña, no solo recuerda los

lamentables métodos de crianza de su padre, sino que se da cuenta de cuánto se está él esforzando por ser mejor padre, y teme estar fallando miserablemente. Su introspección revela su cinismo, su incredulidad en la certeza moral, pero también su vulnerabilidad: *quiere* ser un buen padre, incluso *intenta* serlo, aun cuando sospecha que lo mejor que puede hacer es seguir las pautas y esperar que eso sea suficiente. Mientras tanto, mece suavemente a su hija, tratando de adormecerla, y le dice que mire con él por la ventana al deslumbrante paisaje urbano, para darles las buenas noches a los taxis y a los puentes, a los adictos al crack y a los hombres lobo.

En *Acción de gracias,* de Richard Ford, Frank Bascombe describe lo que lleva puesto mientras se prepara para una tensa reunión con su primera esposa, Ann, en concreto su «chaqueta de barracuda color canela» que teme que le dé el aspecto de «un cateto en busca de lecciones de vuelo». Todo el pasaje está plagado de la paz incómoda que Frank ha pactado con su envejecimiento, y cada detalle se relativiza con una frase clave: «No sé qué pensará Ann». Se está preparando para que le valoren, después de todo, es un agente inmobiliario, y la piedra de toque de su evaluación es la pérdida y la muerte.

En cada uno de estos ejemplos, los pensamientos y las emociones exhiben cierta lucha interna –moral, emocional, circunstancial– que:

- Apunta hacia una acción, una decisión o un evento crucial.
- Comenta irónicamente la acción exterior que tiene lugar en la misma escena.
- Expresa mentalmente lo que el personaje, por la razón que sea, se niega a decir en voz alta.

Esta tensión entre lo interno y lo externo es otra forma de drama, otro conflicto.

La tensión entre la vida interior y la acción exterior también brinda una oportunidad para revelar la contradicción: deja que el lector sepa lo que piensa o siente un personaje, luego haz que ese personaje actúe o hable de manera contraria. En *A pleno sol,* de Patricia Highsmith, el contraste entre los monólogos internos de Tom Ripley, caracterizados por la burla y el engaño teñidos de miedo, y la suavidad de sus afirmaciones reales crea la tensión que impulsa al lector a seguir mientras Ripley perfecciona su

habilidad para imitar a aquellos cuya vida envidia y de la que finalmente se apodera. Y Rocco Klein analiza minuciosamente sus habilidades como padre, incluso mientras acuna a su bebé.

Ejercicios

1. Elige una escena de una novela o película que te haya gustado hace poco e identifica su planteamiento, su punto de inflexión y su resultado. ¿Cuáles son el objetivo, el obstáculo y la acción de cada personaje principal de la escena?
2. Haz lo mismo que en el ejercicio 1 con una escena de una obra que estés escribiendo.
3. En una novela que te haya gustado hace poco, busca una parte que contenga tan solo los pensamientos o sentimientos de un personaje. Consulta la escena anterior e intenta discernir cómo conducen sus hechos a esa otra parte más reflexiva. ¿Ofrece ese pasaje una respuesta emocional a la acción anterior? ¿O analiza las opciones que haya planteado? ¿O las dos cosas? ¿Hay una decisión de actuar o un cambio de opinión en las reflexiones del personaje?
4. En la misma novela o película del ejercicio 1, ¿puedes identificar a los personajes que encarnan o que ayudan a mostrar un conflicto interno del protagonista?
5. En esa misma obra, busca una parte en la que la vida interior contraste con la acción externa. ¿Cómo se logra ese efecto? ¿Da resultado?, es decir, ¿qué aprendemos del personaje en ese contraste?

Capítulo 23. Lo personal en perspectiva: el punto de vista

La elección del punto de vista: tres preguntas fundamentales

Los escritores principiantes a menudo juzgan mal la importancia de establecer y mantener el punto de vista, pero dar al lector un sentido de terreno firme desde el principio es crucial. Pocas cosas son tan inquietantes como una perspectiva inestable, y los lectores se tranquilizan, y así confían en la historia y en ti, su autor, cuando pueden identificar al personaje del punto de vista en una escena, y la cercanía con que muestra los hechos. Si cambia cualquiera de esas cosas, debe justificarse de manera que el lector lo pueda comprender implícitamente, en lugar de resolverlo.

Puedes seleccionar tu punto de vista instintivamente, encontrándolo intrínseco a la historia, como los personajes, escenarios y eventos. O puede ser el resultado de extensos intentos de ensayo y error, en los que te hayas preguntado qué perspectiva evoca la mayor empatía, objetividad o ironía. Pero ya sea natural o trabajosamente, el punto de vista normalmente resulta, directamente o no, de responder estas tres preguntas:

- ¿Por qué se cuenta esta historia?
- ¿Quién tiene autoridad para contarla?
- ¿Cómo se debe contar?

En otras palabras, dados el «qué» (eventos y personajes) y el «dónde» (escenario) de la historia, el punto de vista aborda el «por qué», el «quién» y el «cómo» de la narración.

Ningún punto de vista específico ofrece respuestas rápidas a ninguna de estas preguntas, ni ofrecerá un punto de vista respuestas categóricamente diferentes que otro. Las distinciones son más sutiles que eso, y las ventajas y desventajas de cada enfoque nunca apuntan de forma concluyente en una dirección u otra. Siempre debe hacerse una elección, es decir, se gana o se pierde algo, decidas lo que decidas.

¿Por qué se cuenta esta historia? La pregunta no se hace al nivel de la escritura, sino en el plano de los eventos de la historia, y la respuesta está en los personajes más profundamente afectados o transformados por lo que en ella sucede. Ya sea que los personajes del punto de vista cuenten la historia

por sí mismos –primera persona– o la historia se cuente sobre ellos –tercera persona– o se cuente desde la perspectiva de un observador sin nombre que comprende implícitamente todo lo que ha sucedido –omnisciente–, la persona a través de cuyos ojos vemos los eventos no es desinteresada. De una forma u otra, se encuentra en un punto de impacto.

No existe un punto de vista indiferente. Puedes elegir la perspectiva que mejor se adapte a tu propósito: la de la persona que tiene más que perder o ganar en lo que ocurre, la de una parte interesada o un espectador desafortunado. Pero aunque la participación de ese personaje en los eventos fuera accidental, su compromiso con la narración no puede serlo. Él da un paso adelante para prestar su punto de vista porque le importa.

¿Quién tiene la autoridad para contar la historia? Los personajes más profundamente cambiados u obligados a actuar en el transcurso de la historia, los que están en mayor riesgo, normalmente uno de los personajes principales, generalmente el protagonista, tal vez algunos actores principales adicionales: esos son los que mejor conocen los eventos clave y pueden reclamar la autoridad. Algunas guías de escritura son más prácticas: el personaje que esté en la mayoría de las escenas, especialmente las más dramáticas, debe ser tu personaje del punto de vista. El lector desea experimentar esos eventos, y escucharlos de segunda mano seguro que le desilusiona.

En *Matar a un ruiseñor,* Scout narra la historia, pero las secuencias clave –el juicio, el intento de linchar a Tom Robinson– se centran en Atticus. La autora tuvo que encontrar una forma de incorporar a Scout a esas escenas, y no solo de manera creíble, sino también convincente.

Quizá el consejo más sabio sea este: sea quien sea tu personaje del punto de vista, tiene que estar en la escena culminante. Si no, debe tener un interés significativo en ella para darle gravedad y fuerza, o al menos ironía, al hecho de que lo cuente de segunda mano.

A veces no se trata de los eventos de la historia, ni siquiera de su efecto devastador, sino de su significado, y la narración de la historia pretende explorarlo o desenterrarlo. En la mayoría de los casos, esto sugiere un narrador que no solo cuenta los acontecimientos, sino que lucha simultáneamente con su significado. Si aceptas el desafío de este enfoque, tu narrador tiene que desarrollarse como cualquier otro personaje, con la misma comprensión profunda de sus deseos, limitaciones, prejuicios,

secretos y heridas. De lo contrario, sus razones para narrar parecerán inciertas e imprecisas y estropearán la historia.

Independientemente de si el punto de vista narrativo es el de un personaje principal o un observador más apartado, el requisito constante es el interés en los eventos, ya sea para resolver una incertidumbre, silenciar un problema moral, comprender lo que sucedió o simplemente describirlo desde un lugar privilegiado. La calidad de ese interés responde a la pregunta de quién tiene autoridad.

¿Cómo se debe contar la historia? ¿Esperas un distanciamiento irónico? ¿Incertidumbre moral? ¿Inmediatez emocional? ¿Distancia cómica? ¿Impacto mediante la sutileza? ¿Contrapunto en perspectivas alternativas? ¿Una narración escandalosa? Tómate un momento para examinar el efecto que esperas lograr: puede sugerir un punto de vista que no habías considerado, o darte la seguridad de que el primero era el correcto después de todo.

Puede ser que el «qué» y el «dónde» de tu historia dicten en gran medida tu punto de vista: ¿es íntima o reducida de alguna otra manera (para lo cual la primera o tercera persona cercana suele ser lo mejor), o se expande a través del espacio y el tiempo (lo que sugiere un punto de vista múltiple en tercera persona u omnisciente)?

Para decidir tu enfoque, echa un vistazo a la última decena de libros que hayas leído que más te hayan conmovido o influenciado y examina su punto de vista. Quizá encuentres un enfoque que te intrigue, o un método que sientas como hecho para ti y que te ayude a ponerte en marcha.

Pero si estás abierto a diferentes enfoques y deseas explorar una variedad de perspectivas y efectos narrativos, recuerda que todo el tema del punto de vista es un intento de responder a esas tres preguntas clave: por qué, quién y cómo. Puede facilitar tu decisión al enmarcarla de forma manejable.

El modo objetivo frente al subjetivo

Independientemente del punto de vista que selecciones, tienes que decidir cómo y hasta qué punto quieres acceder a los pensamientos y sentimientos del personaje cuando cuentes su historia. Esta decisión puede ser la primera, la última o intermedia, pero la planteo aquí porque se aplica a todos los puntos de vista que consideraremos, y es más fácil tratarlos con este tema ya cubierto.

El modo objetivo se centra en el exterior, aunque no de manera absoluta o exclusiva. Si se expresan pensamientos y sentimientos, se hace con cierta falta de compromiso, como si los estuvieras observando, no experimentando. Bien aprovechado, el desapego que así se evoca aumenta el impacto emocional de los eventos al limitar su explicación. Eso confirma lo que vimos en el capítulo anterior: cuanto menos expliques, más poderoso será el impacto, siempre que no seas poco claro o enigmático. Menos es más, salvo cuando no es suficiente.

En general, cuanto más dramáticos, intensos o sensacionales sean por sí mismos los eventos descritos, mejor funcionará el modo objetivo. En este campo se acepta a Hemingway como maestro, aunque también otros periodistas que han recurrido a la ficción, autores como Joan Didion y Pete Dexter, acostumbren a escribir de este modo de forma magistral.

Por el contrario, el modo subjetivo proporciona acceso fácil a los pensamientos y sentimientos del personaje del punto de vista, y su fuerza está en la intimidad que transmite. El riesgo es la tentación de sobreexplicar o de perderse en estados mentales, analizando la acción en lugar de mostrarla.

El modo subjetivo a veces se denomina punto de vista «cercano». Parece, como suele decirse, como si estuviéramos «mirando por encima del hombro» del personaje, o habitando su mente y su cuerpo. Estamos «con» el personaje, en lugar de «mirándole».

No se trata de elegir entre las dos posibilidades. No hay un interruptor en la máquina narrativa que encienda un modo y apague el otro. Puedes moverte hacia dentro y hacia fuera, si lo haces con cuidado, y, como hemos dicho, incluso los pensamientos y sentimientos se pueden representar objetivamente, en tono analítico, frío y, a menudo, con gran efecto.

Como ejemplo de cómo hacerlo bien, consideremos el relato de Hemingway «En otro país». El narrador es un estadounidense que se recupera de sus heridas de combate en un hospital italiano. La mayor parte de la historia trata de sus interacciones con el personal médico optimista y sus pacientes menos esperanzados, especialmente un comandante, que fue campeón nacional de esgrima y ahora tiene la mano muerta. La narración se hace en modo objetivo estricto: superficies, acciones, diálogo. Solo brevemente el foco se mueve hacia dentro en la vida interior del narrador: sus sentimientos acerca de las medallas que recibió solo porque es americano, en contraste con los sacrificios de los italianos para ganar las

suyas. Pero incluso estas impresiones se describen con un toque genial, ya que el narrador comenta cómo se retiran sus compañeros invariablemente cuando se dan cuenta de que sus distinciones son un fraude. Luego volvemos al exterior, y el tono es devastador porque lo que se describe es extremo: jóvenes mutilados en combate, la salvaje pérdida de su futuro, sus intentos desesperados de rehabilitación, coronados por las noticias de que el comandante con la mano enferma ha perdido a su esposa a causa de una neumonía.

El modo podría haber sido estrictamente objetivo, pero, al entrar hábilmente en los pensamientos del narrador el tiempo suficiente para sugerir una distancia conmovedora y teñida de vergüenza entre él y los hombres que describe, cristaliza su sufrimiento aún más, e intensifica el efecto final.

Funciona bien porque el movimiento de lo remoto a lo cercano, de lo objetivo a lo subjetivo, tiene sus raíces en el personaje. Ya sea en primera o en tercera persona, apartarse de los pensamientos del personaje, una vez que se han establecido, puede sentirse como una intrusión del autor si se hace mal. En un segundo estamos flotando en la mente del personaje, al siguiente estamos a cierta distancia, explorando el escenario, sopesando las circunstancias, explicando lo que significa cada cosa. ¿Quién, exactamente, está diciendo todo eso? Tal descuido es la marca de un escritor distraído. Un narrador omnisciente puede salirse con la suya, pero ese punto de vista es el más difícil de emplear, como veremos más adelante.

La primera persona

A menudo se considera el punto de vista más natural, porque es la forma en que hablamos de nosotros mismos en la vida cotidiana. El autor asume la personalidad de un personaje de la historia, normalmente el protagonista, o de alguien con una justificación convincente para describir los eventos.

Las ventajas de este punto de vista son su naturalidad e inmediatez. Llamo naturalidad a la cualidad aparentemente no forzada de la narración. Usamos esta técnica sin esfuerzo en la vida cotidiana:

> Visité a Julia ayer para decirle que puede confiar en mí si James no se recupera. Me dijo que le parecía muy bien, pero que nunca iba a olvidar que guardé el secreto de James sobre esa mujer horrible, y que, si me presentaba otra vez en la puerta de su casa, empezaría a gritar.

El otro atractivo de la primera persona es su inmediatez: estamos allí con el narrador. Pero hay que tener cuidado. Como el narrador está contando eventos pasados, lo más frecuente es que no sean inmediatos *en el tiempo.*

Suelen expresarse en tono de reflexión, en lugar de como acciones directas, e incluso los mejores escritores pueden caer en esa trampa.

Cuando ya sabes cómo acaba la historia, se necesita una mano hábil para no dejar que ese conocimiento se filtre y se eliminen la tensión y el suspense. Sabemos que el narrador sobrevivió, por ejemplo, con lo cual ese gato ya ha salido de la bolsa, en la medida en que sea un dato relevante. La solución, como sucede a menudo, está en centrarse en las escenas, en lugar de en las explicaciones.

En manos de un gran estilista, la primera persona se puede usar con gran efecto. Pienso en Conrad con su narrador Marlowe, o en virtuosos de la primera persona más contemporáneos como Marilynne Robinson o Andrew Sean Greer, novelistas cómicos como Jonathan Lethem y Gary Shteyngart, o autores policíacos como James Crumley y Lawrence Block. La novela de detectives, en particular, prospera gracias a sus singulares narradores en primera persona. Incluso se podría decir que el atractivo de la primera persona para el lector está en la riqueza de la voz, ya sea reflexiva, pragmática, filosófica o humorística.

La primera persona tiene la ventaja adicional de que no hay duda de que los pensamientos, impresiones, recuerdos y emociones del narrador son accesibles. Mejor aún, se expresan fácilmente y fluyen de forma natural, sin necesidad de etiquetas como «pensó» o «se preguntó».

Pero, de nuevo, cada jardín tiene su serpiente. Un texto narrado en primera persona posee ciertas limitaciones estructurales inherentes:

- No puede contener escenas que no incluyan al personaje del punto de vista, salvo que las cuente de segunda mano, lo cual es siempre una decepción, por mucho ingenio que se ponga.
- No puedes describir al narrador desde fuera; el narrador puede comentar cómo cree que se le ve en determinado momento –cansado, arreglado, desaliñado, pulcro– o puedes recurrir al truco trillado de hacer que se mire en un espejo o alguna otra superficie reflectante, pero en general debes aceptar la carencia de descripción física del narrador como un desafío creativo o incluso como una ventaja. El desafío: necesitarás encarnar al personaje en su voz. La ventaja: la falta de detalles físicos hace que sea más fácil para los lectores identificarse con el personaje, y así involucrarse en la historia.

- Dado que los eventos se narran completamente en primera persona, la voz del narrador está restringida a su actitud y visión del mundo al describir a la gente, los eventos y el entorno físico de la historia. Las intrusiones del autor pueden ser particularmente molestas en este punto de vista.
- La historia no puede revelar información que el personaje del punto de vista aún no posea. Así como estás restringido por tu visión del mundo, lo estás también por tu conocimiento. La violación de esta regla significaría que el autor entra implícitamente en la historia como narrador, interrumpiendo la ilusión y estropeando la suspensión de la incredulidad del lector.

A pesar de todas estas sutilezas, la primera persona sigue siendo lo que más se parece a esa sensación íntima de admiración que tuviste cuando el tío Ray llegó el domingo en su Buick, arrastró su pierna mala por los escalones del porche, se desplomó en el balancín, aceptó una limonada de tu madre, acarició al perro, se lió un cigarrillo, y luego, después de pedírselo una y otra vez sin la menor vergüenza, accedió a contarte otra de sus historias.

Un caso especial: el narrador poco fiable

El uso de esta técnica subraya la naturaleza ineludible de nuestra subjetividad y ofrece una especie de tácita subtrama que crea incertidumbre en la narración.

Hasta cierto punto, ningún narrador es del todo fiable, sea por su juventud, como Scout en *Matar a un ruiseñor,* por su rencor enfermizo, como Charles Kinbote en *Pálido fuego,* de Nabókov, o por sus antecedentes de sentimientos blindados, como en *El sentido de un final,* de Julian Barnes.

Cuanto más se haga notar el narrador en primera persona, mayor es la probabilidad de que su perspectiva represente una «distorsión» inherente, esa palabra que tanto le gusta a Nick Carraway en *El gran Gatsby*. En la primera página, Nick, sin querer, nos alerta de su parcial ceguera como narrador cuando tergiversa los consejos de su padre para que reconozca sus propias ventajas. Prefiere reservarse su opinión, y al mismo tiempo critica a la gente que describe con vanidosa superioridad, a todos menos al enigmático Gatsby, por quien en un momento expresa desprecio para en el siguiente sentir una fascinación casi infantil. Fitzgerald no nos está hablando solo de Gatsby; está mostrándonos cómo malinterpreta un

pomposo niño bien del Medio Oeste el mundo que se encuentra en la costa norte de Long Island.

El anónimo profesor de literatura que narra *Bajo la mirada de Occidente*, de Joseph Conrad, nos describe con apabullante detalle la tempestad interior del personaje principal, Razumov. Reclama la autoridad para hacerlo por su acceso al diario de Razumov, que ha llegado a sus manos, y por su contacto con varias personas de su círculo social. Aun así, solo conocemos la vida interna de Razumov a través de los ojos «occidentales» del narrador. Al final, nos preguntamos cuánto de su historia podemos o no abarcar con el narrador, qué prejuicios compartimos y si se nos ha escapado gran parte de ella, quizá lo más esencial.

Un narrador puede ser poco fiable por un defecto mental, como el Jefe Bromden en *Alguien voló sobre el nido del cuco* y Hugh Boone en *Robo: una historia de amor,* de Peter Carey. Por carencias en su personalidad, como en *El guardián entre el centeno,* o un desorden psíquico en toda regla, como en *El club de la lucha.* Por el uso de drogas, como en *Miedo y asco en Las Vegas;* por una perspectiva egoísta de sí mismo y la sociedad, como en *La naranja mecánica* y *El coleccionista;* o por su extravagante necesidad de justificar lo injustificable, como Humbert Humbert en *Lolita,* de Nabókov, que comenta con grandilocuencia: «Nada como un asesino para una prosa elegante».

Independientemente de por qué sea el punto de vista sospechoso, el propósito del enfoque es poner al lector en guardia, recordarle que las cosas nunca son como parecen. No es que el texto sea completamente indigno de confianza. Todo lo contrario. Siempre hay una gran parte que suena a verdad, al menos lo suficiente para que sigamos interesados en la historia, aun cuando nuestras sospechas vayan en aumento. Los lectores que quieran suspender la incredulidad pueden encontrar este ejercicio tedioso. Pero de entre todos los puntos de vista, ninguno hay tan profundamente vinculado al personaje.

Otros casos especiales: la segunda persona y la primera del plural

Estos puntos de vista –ambos, en mi opinión, usos velados de la primera persona– son extraños y escasos.

La segunda persona intenta lograr uno de dos posibles efectos. Primero, universaliza lo que se retrata, animando al lector a sumergirse en la acción como personaje:

> Entras en clase con la esperanza de que el profesor te ignore, al menos hasta que te haya dado tiempo a mirar el programa y echar un vistazo a una o dos páginas del libro.

El personaje tiende a generalizarse hasta parecer vago, insustancial.

El otro uso sugiere un narrador en primera persona alienado de sí mismo, y permite que el personaje quede mejor identificado:

> Entras a la sala de espera y ocupas tu lugar entre los desechos geriátricos, los jadeantes de ojos legañosos, los sifilíticos que usan los dedos de los pies.

Este efecto siempre llama la atención sobre sí mismo, y debe usarse muy puntualmente.

Los autores de guías de escritura estaremos eternamente agradecidos a Jay McInerney por haber escrito *Luces de neón*, para que podamos citarlo como ejemplo. La colección de cuentos *Autoayuda*, de Lorrie Moore, nos ofrece un ejemplo más reciente, y uno bueno.

Un uso más conmovedor, efectivo precisamente porque es corto, se puede encontrar en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao:* el único capítulo contado desde el punto de vista de Lola, la hermana de Óscar, comienza en segunda persona:

> Así es como comienza todo: con tu madre llamándote al baño.

Belicia, desnuda de cintura para arriba, con el sujetador «colgando alrededor de la cintura como una vela rota», le pide a Lola que palpe un bulto en su pecho. La niña se resiste, pero es obligada a obedecer y encuentra el «nudo justo debajo de la piel».

> Y en ese momento, por razones que nunca entenderás del todo, te sobrecoge el sentimiento, la premonición de que algo en tu vida está a punto de cambiar.

El uso del *tú* por Lola en lugar del *yo* subraya no solo una sensación de incredulidad extracorporal, el temor de lo que el bulto predice, sino la transición entre su comprensión de su vida y de sí misma antes de este momento y después. Ofrece una manera de que Lola se divida efectivamente en dos: la niña que ha sido y la mujer en la que se convertirá.

La primera persona del plural, que sirve como una especie de punto de vista cuasi omnisciente, se usa con un efecto brillante en *Las vírgenes suicidas*, de Jeffrey Eugenides, y *Our Kind*, de Kate Walbert. Ambas novelas establecen una especie de conformidad engañosa e involuntaria, sin sentimientos de juicio. Los narradores sin nombre se enfocan aquí y allá en los miembros individuales de sus grupos, luego retroceden para ofrecer la perspectiva comunitaria, revelando las creencias, deseos y malentendidos compartidos que forjaron su punto de vista colectivo. El narrador queda sin identificar, oculto detrás de esa palabra: *nosotros.*

La tercera persona

Cualquiera que haya escuchado un cuento de hadas conoce el punto de vista de la tercera persona: *Había una vez un leñador que vivía en lo profundo del bosque.* Probablemente haya una tercera persona en el contexto de la historia que uno cuenta en primera persona, y se usa todos los días para relatar lo que les sucede a los demás:

> Despidieron ayer de nuevo a Jack, por pelearse con otro defensa, y Jill dijo que estaba harta, que se iba, esta vez para siempre.

Es, con mucho, el punto de vista más utilizado y el más fácil de controlar, y, por tanto, la mejor opción para los escritores principiantes. Pero no es una técnica que los escritores maduros abandonen. Las novelas que emplean la tercera persona incluyen *Madame Bovary,* de Flaubert, *Middlemarch,* de George Eliot, *Las correcciones,* de Jonathan Franzen, y *El paciente inglés,* de Michael Ondaatje, por nombrar solo unos pocos conocidos.

Las ventajas de la tercera persona incluyen:

- La capacidad de describir al personaje del punto de vista desde el exterior (no es una ventaja despreciable, como vimos, respecto a la primera persona).
- El hecho de no estar limitado a la visión del mundo del personaje del punto de vista. Sin embargo, esta ventaja debe aprovecharse con cuidado. Las intrusiones del autor pueden oler a descuido o a falta de control, y deben evitarse. Si deseas retroceder para obtener una visión más objetiva o general, trata de mantener cierto sentido de la perspectiva del personaje del punto de vista, manteniendo su actitud y lo que sabe, y haz que la transición apenas se note.
- Puede retener información crucial para mantener el suspense.

Generalmente se consideran desventajas de la tercera persona:

- Una mayor distancia intuitiva entre el personaje del punto de vista y el lector, aunque puede mitigarse mediante el uso de la modalidad cercana o subjetiva.
- Menos fluidez en la transición entre recuerdos, pensamientos, impresiones, opiniones y otros aspectos de la vida interior. La tercera

> persona requiere etiquetas como «pensó» y «se preguntó», que llaman la atención sobre sí mismas y pueden alterar el flujo verbal. Las impresiones mentales y emocionales tienen que estar enraizadas en un personaje para no parecer intrusiones del autor.

Normalmente, es mejor establecer claramente la perspectiva del punto de vista en cada escena, sección o capítulo, y no cambiar al punto de vista de otro personaje sin una transición lúcida.

No son solo las transiciones entre personajes las que han de hacerse con cuidado. La tercera persona puede abrazar una modalidad subjetiva, que transmita los pensamientos y sentimientos de un personaje de cerca, u otra más objetiva, que describa los eventos clínicamente y se limite al entorno físico, al diálogo y la acción. Los problemas surgen en la transición de una a otra. A diferencia de la primera persona, no hay un narrador identificado que justifique ese movimiento desde la inmediatez hasta una distancia más reflexiva. El lector a menudo sentirá así la mano del escritor, lo que perturbará su inmersión en la historia.

A veces es útil pensar en la perspectiva narrativa en tercera persona como la de un equipo de filmación invisible que puede entrar y salir a voluntad, con la capacidad adicional de registrar pensamientos y sentimientos. Pero, igual que un montaje apresurado que puede quebrar una escena de una película, saltando de lo subjetivo a lo objetivo, de la superficie al interior, esa técnica puede resultar artificiosa en el peor sentido de la palabra. Es mejor establecer una cierta distancia percibida desde el punto de vista del personaje y mantenerla a lo largo de la escena, saliendo de ella, solo para un efecto momentáneo, y disimulando esos cambios tanto como sea posible.

Como ejemplo de lo que quiero decir, lee el siguiente pasaje entre dos personajes, Roque y Mariko, de *Do They Know I'm Running?*[20]

> Roque tiró suavemente de la sábana de su hombro, cálido aún por su posición al dormir. Ella querría que la despertara antes de recoger su ropa e irse. «Este tipo de cosas no son famosas por su vida útil –le había dicho una vez–. Quiero aprovechar al máximo mis posibilidades.»
>
> Les separaban veinte años, prácticamente un crimen, pues él tenía dieciocho. Se dio cuenta de que probablemente había términos clínicos para explicar su situación, especialmente porque no tenía madre. En su corazón, sin embargo, parecía sencillo: los dos estaban solos, ella le gustaba mucho, él parecía gustarle a ella y disfrutaba de que le encendiera las brasas, una inclinación que ella complacía encantada, a veces entusiasmada. El sexo siempre era instructivo, rara vez rutinario, a menudo pervertido, especialmente aquella vez que ella abrió la segunda botella de vino. «Si algo de eso es un problema –pensó–, que se preocupe otro.» Todas las veces importantes que había conectado había sido con alguien mayor que él: músicos, bibliotecarios, un policía aquí y allá, ¿por qué tenía que ser distinto?

> Ella estaba de espaldas a él, durmiendo de lado, con la almohada apretada contra la barbilla mientras roncaba.

Aquí comenzamos con una tercera persona cercana y subjetiva, desde el punto de vista de Roque. Los detalles de la situación desencadenan un recuerdo: el comentario de Mariko sobre querer aprovechar al máximo sus oportunidades, ya que ella sabe que su relación no durará, lo que lleva a Roque a retroceder en la reflexión. El texto hace explícito lo que probablemente siente en una impresión fugaz. La expansión es para el beneficio del lector, para proporcionar contexto, y es, por supuesto, proporcionada por el escritor. El truco, en la medida en que funciona, es expresar los pensamientos más elaborados de una manera que aún transmite la voz del joven. Todavía sentimos que estamos con el personaje, a pesar de haber retrocedido un poco para reflexionar sobre la relación y sobre cómo se siente al respecto. Luego volvemos al presente con los detalles físicos de la posición de ella al dormir.

Cuanto más arraigues las inserciones de contexto, de historia de fondo y de entorno en el personaje, más sentirá el lector el flujo ininterrumpido de la historia. Mantener las intrusiones lo más breves que se pueda, por supuesto, también es aconsejable.

Uno o varios puntos de vista

Un único punto de vista forja un vínculo intenso entre el lector y el personaje, y produce una narración coherente. El lector rara vez se siente perdido, y no abandona la perspectiva de alguien con quien ha adquirido confianza e intimidad.

Su limitación está en su incapacidad para mostrar escenas en las que no esté el personaje desde el que vemos la acción. Esta restricción de la perspectiva puede favorecer la sorpresa, pero inhibe el presagio y el suspense, ya que la perspectiva única solo ve lo que está frente a ella, y el lector sufre esa misma limitación.

La ventaja de que haya múltiples puntos de vista es que pueden mostrar escenas de las que estén ausentes uno o más de los otros personajes principales. También pueden aplicarse a un mismo evento, lo cual potencia el contraste, el presagio, la complejidad, el suspense y la ironía. Cada personaje debe tener su propia voz y tono, con la variedad consiguiente, que enriquece la escritura.

La primera persona múltiple brinda al escritor que cultiva el estilo la oportunidad de lucirse, pues las diferencias en las voces pueden ser

exquisitas, como sucede en *Robo,* de Peter Carey, y en *La mano izquierda de la oscuridad,* de Ursula K. Le Guin (en ambas se alternan las primeras personas), así como *Delitos a largo plazo,* de Jake Arnott, y *El ruido y la furia,* de Faulkner (que combinan la tercera persona con varias voces en primera persona).

La tercera persona múltiple es el punto de vista más común en la ficción. Es flexible y natural y facilita la variedad. Conviene restringir el número de personajes de punto de vista. Yo normalmente trato de limitarme a tres, aunque los fragmentos aislados de un personaje secundario pueden también añadir un elemento interesante de sorpresa o contraste, siempre que sean breves.

Narrador omnisciente

Muchos estudiantes confunden la tercera persona múltiple con el punto de vista omnisciente. La diferencia es que la tercera persona múltiple solo emplea un punto de vista para cada escena, sección o capítulo particular. El narrador omnisciente no tiene tal restricción, ya que su punto de vista puede estar en todo lugar en todo momento, incluso en el pensamiento de los personajes.

Fue durante mucho tiempo el enfoque más utilizado en narrativa, y domina la novela del siglo XIX. Es apropiado para grandes epopeyas como las de Dickens, Tolstói y Hardy, pero también es eficaz en las novelas menos épicas de George Eliot o Jane Austen, entre muchas otras. Entre los autores recientes que lo practican están Gabriel García Márquez, Salman Rushdie o Ann Patchett, en *Bel Canto.*

El narrador omnisciente es una persona sin nombre que conoce los hechos de la historia, incluidos los pensamientos y sentimientos de los personajes. Los relata como una especie de eminencia que todo lo ve y todo lo sabe.

La fuerza de este punto de vista está en su capacidad de estar en todas partes, de contarlo todo, y en su fiabilidad, que asumimos como normal y rutinaria. Funciona mejor cuando, a pesar de lo absoluto de su conocimiento, el narrador atiende a los detalles específicos de sus personajes con afecto y circunspección, como un padre sabio. Tiene la limitación de tender a la reflexión y, por tanto, a alejarse de la acción. Al tener acceso a tantos pensamientos y sentimientos, puede disminuir la empatía del lector, por ser su enfoque demasiado amplio.

El punto de vista omnisciente requiere una voz narrativa muy fuerte, y no es una técnica para principiantes. Es más efectivo cuando transmite una personalidad definida sin asumir el manto de un «yo» identificable, cuando no es solo una manera de que el autor se cuele, invisible, en el escenario. Debe sonar como un consumado narrador, y la intimidad que transmita su historia estará en su sensibilidad, en la humanidad de su voz y en lo específico de sus detalles.

El punto de vista en cine y televisión

La analogía de la cámara debe dejar en claro que el cine no solo utiliza el punto de vista, sino que también ha tenido un profundo efecto en su uso. En cine y televisión, el director y su cámara sirven como una especie de narrador omnisciente, que retrocede y se inclina ofreciendo variaciones no solo de perspectiva, sino también de tono y estado de ánimo mediante el uso de múltiples ángulos de cámara en una sola escena. La cámara facilita esta fluidez de movimiento de modos que el lenguaje no puede.

En este sentido, los guiones son algo así como un cruce entre una obra de teatro y una narración omnisciente. Las escenas pueden variar no solo con respecto a quién sea en cada una el personaje principal, sino también en aquel desde cuya perspectiva estamos viendo la acción.

Pero existen límites en el número de puntos de vista de los personajes que se pueden incluir antes de agotar la paciencia o la atención del espectador. En muchos casos, seguimos a un personaje, el protagonista, a lo largo de toda la historia, como sucede en *Chinatown.* Esta fue una elección deliberada del guionista Robert Towne, que quería recrear la sensación de lobo solitario de muchas novelas de detectives. Pero también es cierto que todas las historias se apoyan en el héroe y, en la medida de lo posible, es mejor conservar la perspectiva del protagonista. Eso significa que escribir desde un punto de vista implícito en tercera persona es, en la mayoría de los casos, acertado.

La manera habitual en que aparece la primera persona en una película es a través del uso de la narración superpuesta. En manos de un hábil cineasta como Billy Wilder en *El crepúsculo de los dioses* o David Fincher en *El club de la lucha* puede producir la misma sensación de intimidad que tiene en la narrativa, aunque el punto de vista suele cambiar a una perspectiva más omnisciente en las escenas carentes de la voz en off. Y sus trampas son

similares a las de la ficción en primera persona: la tendencia a decir en vez de mostrar.

Aunque la cámara subjetiva puede tener un sentido similar a la primera persona en prosa, su efecto pronto comienza a resultar forzado. Si el rostro de Humphrey Bogart en *La senda tenebrosa* no se hubiera por fin curado, el público se habría cansado del efecto de visión de túnel de la cámara subjetiva y habría deseado en secreto que Agnes Moorehead le robara la película.

Pero la ubicación de la cámara a menudo tiene más que ver con la imagen o con el escenario que con el personaje, y la mayoría de los productores y directores prefieren que los guionistas no dicten el plano ni el ángulo. En cambio, el punto de vista en el sentido del que tratamos está determinado en cada escena por el personaje cuyo deseo tenga mayor fuerza dramática. Eso puede depender del momento en que esté la historia, o bien del personaje con el que haya empezado la escena o que le preste la imagen o acción más importante.

Ejercicios

1. Elige tres novelas y formula las tres preguntas clave del inicio de este capítulo: ¿por qué se cuenta esta historia? ¿Quién tiene autoridad para contarla? ¿Cómo se debe contar?, o, en otras palabras, ¿qué efecto logra en la narración el punto de vista? ¿En qué cambiaría la historia si se contara desde otro punto de vista?
2. Busca un relato o un fragmento autónomo de una obra más larga que estés escribiendo y repite las tres preguntas clave. ¿Has elegido bien al personaje del punto de vista? ¿Qué otro personaje podría asumir ese rol? ¿En qué cambiaría lo sustancial de la narración? ¿Qué hechos son ahora difíciles o imposibles de narrar porque el personaje del punto de vista no los haya presenciado?
3. En la misma obra del ejercicio 2, cambia el punto de vista de tercera a primera persona, o viceversa. ¿Qué otras cosas cambian de ese modo? ¿Hay algo que mejore, algún efecto que se atenúe o se potencie? ¿Se crea mayor o menor intimidad con el personaje del punto de vista, resulta más natural la narración?

4. Elige un fragmento de una historia o novela en primera persona y busca transiciones del modo subjetivo al objetivo, o viceversa. ¿Cómo se hace la transición? ¿En qué cambian el tono o el lenguaje, si lo hacen? ¿Resulta convincente o confuso? Y en ambos casos ¿por qué? Haz lo mismo con un fragmento en tercera persona.
5. Compara tus respuestas del ejercicio 4 para la primera y la tercera persona. ¿Notaste alguna diferencia particular en cómo se hacían las transiciones? ¿Cuáles? ¿Cómo afectan los distintos modos de hacer la transición a las ventajas o limitaciones del punto de vista utilizado?
6. Elige una novela con narrador omnisciente –*Tess de los d'Urberville,* de Thomas Hardy, por ejemplo, o *Juicio y sentimiento,* de Jane Austen, o *Bel Canto,* de Ann Patchett– y señala las partes en las que más se nota esa «omnisciencia», es decir, ese punto de vista de una inteligencia que todo lo sabe. ¿Hay algo singular o característico en la voz del narrador? ¿Es muy distinta de las de los personajes? ¿Podría reescribirse el punto de vista omnisciente en varias terceras personas? ¿Cómo? ¿Qué echarías de menos?
7. Elige un guión de cine o televisión y analiza sus primeras cinco escenas atendiendo al punto de vista. ¿Cuántos puntos de vista hay? ¿Son demasiados? ¿Se dispersa la perspectiva? ¿Intenta abarcar demasiado? ¿Cómo se determina el punto de vista en cada escena?, es decir, ¿cómo sabemos qué personaje es el centro de atención?

Capítulo 24. El lenguaje como actitud: la voz

Determinación de la voz del autor

La voz quizá sea el más variable de todos los atributos de la escritura. Es el más difícil de entender, el más difícil de desarrollar en la propia escritura y el más difícil de enseñar. Abarca el estilo (dicción y ritmo), la visión del mundo (elección del tema, del momento, del escenario y de la perspectiva) y la actitud (alegre y cómica, amarga y satírica, irónica, trágica, nihilista, fatalista, filosófica, etcétera). Es la expresión en palabras de tu singular humanidad.

Aunque la voz sea algo sutil, furtivo, casi intangible, específica para ti y para tu escritura, sí que hay ejercicios que pueden ayudarte a desarrollarla. Uno de ellos se puede encontrar en *How to Write a Damn Good Novel,* de James Frey, aunque yo lo aprendí del escritor y exboxeador Floyd Salas.

Salas aprendió a escribir copiando libros enteros, incluyendo *Crimen y castigo*, y lo hizo en la época de las máquinas de escribir. El martilleo de esas palabras, frases y páginas le ayudó a desarrollar un sentido interno del ritmo, estilo y sintaxis que conservaba aún cuando escribió su propia obra.

El ejercicio de Frey no es tan laborioso, pero esencialmente es el mismo. Aconseja a los alumnos que sienten que su voz es vaga o débil escoger a un autor que admiren –y con el tiempo, a varios– y durante media hora cada mañana copiar un fragmento de uno de sus relatos o novelas. Frey declara con asombro que ha visto cómo florece la voz de sus estudiantes con esta técnica. La combinación de la imitación con el propio esfuerzo creativo agudiza el sentido interno de la autenticidad de la voz propia.

Otra posibilidad es leer un fragmento de un autor que te guste, ir luego a tu escritorio e intentar recrearlo de memoria, sin mirar el original. Aprenderás mucho sobre cómo se forman tus impresiones, cómo las recuerdas y de qué lenguaje dispones para escenificarlas.

Estos ejercicios crean una especie de gólem en el pensamiento, un sustituto del autor o autores a los que admiras. Al haber interiorizado su prosa, queda en ti ese lector o crítico interno. En *The Presence of the Actor,* Joseph Chaikin destaca la importancia de poner un rostro a la audiencia, imaginando en primera fila a alguien solidario y exigente que dé pie al trabajo más inspirado. Nunca subió al escenario sin pensar que Martin

Luther King estaba allí presente, pues así crecía su deseo de darlo todo en la representación.

Chaikin comparaba esa técnica con la afirmación de Shakespeare de que escribía para los reyes, y con la de Shaw de que escribía para los filósofos. Cuando reescribo mis borradores, suelo leer un fragmento de un autor que me guste antes de pasar a mis páginas, para así acercarme al nivel que deseo, básicamente, convirtiendo al otro autor en lector imaginario. Por mucho que digan algunos que escriben para sí mismos, hacerlo significa correr el riesgo de obtener una obra mediocre. Solo cuando se escribe para los demás, cuando intentamos que la historia sea clara y convincente *para otra persona*, sobre todo si es alguien a quien respetamos, solo entonces evitamos caer en la autocomplacencia, en la falta de autenticidad o simplemente en el descuido característico de las obras de mala calidad. Como ya hemos dicho, no te conoces a ti mismo por ti mismo. Y esto es igual de cierto para los escritores y para sus personajes.

No temas caer en el plagio por los ejercicios que te he propuesto. Los riesgos de imitar a la perfección la escritura de otra persona son mínimos, a menos que tengas el alma de un falsificador. El mejor consejo de escritura que he recibido en mi vida me lo dio en tres palabras Oakley Hall: *Roba con inteligencia.* Parte de la inteligencia de ese tipo de robo está en saber que es imposible robar la voz de otra persona. Solo puedes desarrollar (o no) la tuya.

Aunque la voz es menos visible en el cine y la televisión que en la literatura, tampoco es que no exista. Es lo que distingue *The Wire (Bajo escucha)* de *The Shield: Al margen de la ley; Breaking Bad* de *Modern Family;* o los guiones cinematográficos de Tony Gilroy *(El caso Bourne [The Bourne Identity], Eclipse total [Dolores Claiborne], Michael Clayton)* de los de Diablo Cody *(Juno, Jennifer's Body, Young Adult).* Las diferencias tienen mucho que ver con la cosmovisión y la actitud, no solo con el estilo, y eso significa voz. Con los mismos ejercicios que para la literatura, pero con guiones en lugar de narraciones, también en este ámbito verás con el tiempo cómo se desarrolla tu propia voz.

La voz en la descripción del personaje

Al hablar de las múltiples terceras personas en el capítulo anterior, señalé que es importante concebir los puntos de vista individuales de tal manera que tengan distintas voces que el lector pueda identificar, para ayudarle a

saber desde qué perspectiva se domina el escenario. Es parecido al caso del compositor que escribe solos para los distintos instrumentos de la orquesta –el oboe, la trompeta, el violín– para destacar el trabajo de los intérpretes, pero lo hace de tal modo que nunca traicionen el tono de la obra como un todo. Sam Shepard comentó una vez que en sus obras de teatro escribía los papeles pensando en un combo de jazz, con un personaje de pie tocando el piano, otro el saxofón, otro la batería o el bajo, etcétera.

Encuentro útil esa analogía musical, y la empleo para asegurarme de que mis personajes tengan distintos puntos de vista. Pero no es solo el sonido de sus palabras lo que distingue a un personaje de otro. Al igual que en el caso de la voz del autor, en la del personaje se combinan estilo, cosmovisión y actitud.

La actitud es particularmente importante. A menudo, un «ajuste de actitud» –que haga al personaje más obstinado, menos paciente, más indulgente, menos arisco– enseguida hará que suban los agudos, aligerará los sonidos graves, expandirá los intermedios o incluso dará a todos esos tonos un timbre muy diferente. Aplicar a los demás personajes, especialmente a los que comparten escena, un ajuste de actitud proporcional, para que sus comportamientos difieran del primer personaje y entre sí, puede ayudar a lograr ese efecto combinado.

Puedes observar esa variedad en los siguientes ejemplos de *Do They Know I'm Running?* Los personajes son un ranchero sin nombre en la frontera con México; Roque Montalvo, estadounidense de origen salvadoreño, de dieciocho años; y Godo, hermano de Roque, de veinte años, veterano de la guerra de Irak gravemente herido. Primero el ranchero:

> Era de madrugada y el ranchero, de pie junto a la ventana de la cocina, vio dos siluetas que avanzaban tambaleándose entre los matorrales del desierto. Uno de ellos se apoyaba en el otro, pero ambos parecían estar heridos. «La luz del porche –pensó el ranchero–, hacia eso es hacia lo que han estado caminando toda la noche. Se ve a kilómetros de distancia, desde los senderos que serpentean entre las montañas para salir de México.»

Estamos mirando por la ventana junto a este hombre, escuchamos incluso sus pensamientos, y el lenguaje recortado y lacónico que los expresa es claramente suyo. Y, sin embargo, sentimos cierta distancia, no solo por la dureza del lenguaje, por la sencillez de la sintaxis, sino porque es solo «el ranchero» y no tiene nombre. A pesar de los elementos de cercanía –su perspectiva visual, sus pensamientos–, permanecemos algo alejados, y eso contribuye a la forma en que nos relacionamos con él en la página.

Luego tenemos a Roque:

> Roque se incorporó en la quietud que precede al amanecer, sobresaltado por un desagradable sueño: un perro amenazante, un crepúsculo desolado, la pegajosa humedad de la sangre y la sensación de que llevaba una especie de tesoro, algo por lo que tendría que luchar para conservarlo. Apoyándose en un codo, echó un vistazo más allá de Mariko al reloj de la mesilla. Las tres y media, la hora de los fantasmas. Frotándose los ojos para espantar el sueño, se dijo que ya era hora de marcharse.

En agudo contraste con el caparazón endurecido del ranchero, percibimos a Roque con mayor suavidad, desde el interior, en sintonía con su sopor, con sus sueños, con sus alusiones veladas a la muerte.

A continuación está el joven exmarine:

> «¿A qué se debe todo esto?», pensó Godo, con la cabeza echada hacia atrás, drenando las últimas gotas de la lata, el truco, por así decirlo, el pequeño secreto cabreado que nadie quiere que sepas. Estrujó el envase vacío y lo arrojó al suelo, donde se estrelló entre los demás, luego eructó, restregando sus labios con cicatrices para secarlos. «Compruébalo, cabrón: todo se reduce a saber con qué culpa puedes vivir.»

La ira cínica define a Godo de la misma manera que la franqueza estoica define al ranchero y la sensualidad soñadora del chico malo define a Roque. Como son medio hermanos, ese elemento de chico malo lo comparten Roque y Godo, pero como Roque todavía puede permitírselo, no es tan amargo como el Godo desfigurado por la guerra.

El carácter distintivo de la voz se extiende a las descripciones del entorno físico, ya que en cada caso estamos evaluando la escena desde la perspectiva del personaje del punto de vista. Considera las siguientes descripciones desde los puntos de vista del ranchero, de Roque y Godo, respectivamente:

> Rooster se sacudió al extremo de su cadena, se erizó, con ese gruñido que trataba de advertir a los extraños. Seguían caminando. «Muy bien, entonces –pensó–. No es que quisieras esto.» Dejó el café en el fregadero, se dirigió a la puerta que daba al porche, cogió la escopeta que tenía allí, metió una bala y salió.
>
> Serpentinas de nubes surcaban el cielo, pálidas hacia el este, violáceas y oscuras hacia el oeste. Un viento frío y seco soplaba en los cables del teléfono. El paisaje estaba erizado de nopales, saguaros, chollas. El antiguo palo fierro negro surgía aquí y allá entre el mezquite y los árboles de Joshua.
>
> Se puso en marcha y se dirigió hacia la puerta, pateando varias velas de té por el suelo como pequeños discos de hojalata. Las estanterías de tablas de madera se enfrentaban en el pasillo oscuro, apiladas con macetas, cuencos, jarrones sin abrir: Mariko Detwiler, Cerámica Fina. La arcilla olía fría y húmeda y le hizo pensar en tumbas frescas, y con eso otra letra de canción provocó su regreso del recuerdo: *La casa está oscura y mis pensamientos son fríos.*
>
> Bajó por los escalones del porche, la niebla fría en su piel, el aire de los humedales cercanos. Se detuvo bajo el árbol de porcelana en el oscuro patio delantero y observó cómo se encendía la luz del pasillo y su silueta se materializaba en la entrada. Tímidamente saludó con la mano como despedida. Ella no le devolvió el saludo.
>
> La televisión de antenas de orejas de conejo parpadeaba en la habitación. Nada que ver a esta hora, por supuesto, solo noticias que cualquier idiota podría ver, reposiciones sin nombre.

> Había sofocado el sonido solo para conjurar el silencio, pero el zoológico habitual del holocausto recorría su cerebro.
>
> «Céntrate en lo físico –se recordó a sí mismo–: en el momento, como dicen.» El colchón pastoso suspiraba bajo su peso. El hedor de las axilas y de los pies añadía un sabor masculino. El resto de él era un desastre. Había sido duro y discreto después de lo básico, con un montón de entrenamiento, y luego cargando por el desierto con treinta kilos de equipo, lustroso y brutal. ¿Ahora? Ochenta kilos de descarga, un desastre en la cama, un cúmulo de cicatrices húmedas por alguna insistente infección.

El ranchero habla con el tono aristado y el ritmo entrecortado de un hombre que ha vivido en el desierto toda su vida. Su actitud es observadora, escéptica y protectora, pero no dura ni odiosa. Roque traiciona su juventud implacable y su precipitación, y su ritmo es sincopado, lo que subraya que es músico, pero también hay una suavidad en los sonidos cerca del final, para reflejar su sentimentalismo romántico, su deseo de que Mariko le llame para que vuelva. Godo tintinea y crepita, y más que cualquiera de los otros su actitud salta a primer plano para definirlo: amargo pero no sin humor, triste pero inteligente, un joven guerrero reducido a una víctima y odiándolo.

Una de las causas principales de la caracterización inconsistente es querer decir algo a través de un personaje para el que no es adecuado. El autor convirtió al personaje en un títere por estar demasiado empeñado en una frase, una respuesta, un tema o una acción en particular. Tal escritor piensa: pero la historia lo requiere. Eso bien puede ser cierto, pero luego es necesario reflexionar profundamente sobre cómo y por qué este personaje en particular es el que debe decir o hacer lo que se requiere, para estar a la altura de las circunstancias. Conéctate con la historia y mira el problema a través de los personajes.

En cine y televisión, solo habrá acciones y diálogo para definir la voz distintiva de un personaje específico, por lo que la necesidad de precisión y economía es aún mayor. Puede que necesites dibujar escenas que no uses en el guión, o incluso fragmentos en prosa libre, para obtener una sensación completa de la voz del personaje, de modo que puedas seleccionar lo mejor para tu guión, o usarlo como trampolín para una escena. Usando los mismos tres personajes de los ejemplos anteriores, puedes ver por la forma en que piensa el ranchero cómo hablará. Roque sale solo para detenerse y esperar a que Mariko lo llame de vuelta, va a su esencia tanto como a sus pensamientos e impresiones. Y el rostro marcado por la cicatriz de Godo, sus latas de cerveza arrugadas y arrojadas a una montaña mientras ve la televisión insomne sin sentido, el desdén y la amargura con que mira su

cuerpo con cicatrices de guerra, todo esto nos informa de su actitud y de lo que hará cuando llegue el momento de hacerlo.

Una vez que ganes el control de tu propia voz de autor, crear las voces de los personajes saldrá naturalmente con la práctica. Utilizando la empatía, te deslizarás en tus personajes, y cuando las palabras lleguen a ti como autor, llegarán a ti como personaje.

Ejercicios

1. ¿Quién sería tu lector ideal para motivarte y escribir lo mejor posible? ¿Tu padre? ¿Tu profesor favorito? ¿Un amigo en quien confíes? ¿Un escritor que te gusta? ¿Un político célebre al que admiras? ¿Jesucristo? ¿El demonio?
2. ¿Qué cinco obras elegirías para seguir el método de Jim Frey de transcribir un texto durante media hora cada mañana?
3. Repasa en esos cinco libros cómo se usa la voz para distinguir al personaje. ¿Qué hace que la voz de cada personaje sea diferente? ¿Su vocabulario y estilo? ¿La musicalidad y el ritmo de sus frases? ¿Las creencias y miedos específicos que forman parte de su visión del mundo? ¿Su actitud amable o reticente?
4. Haz lo mismo con una obra que estés escribiendo. Valora a tus personajes en función de su estilo, su visión del mundo, su actitud. ¿Cómo podrías caracterizarlos mejor y hacerlos más distintos y reconocibles? ¿Quizá con un «ajuste de actitud»?

Capítulo 25. La palabra como acción: el diálogo

El diálogo como acción

El guionista Waldo Salt escribía los diálogos al final, pues prefería planear los movimientos y las imágenes clave de la escena antes de dejar hablar a los personajes. El dramaturgo Harold Pinter decía que sus obras trataban siempre del silencio, ya tomara la forma de ausencia absoluta de palabras, lo que para él sería una especie de desnudez, o se ocultara tras un aluvión de lenguaje. Los dos coinciden en una verdad fundamental del diálogo: el verdadero problema está detrás de las palabras, y en lo que ellas ocultan, una necesidad que se debate en tensión tirando y empujando.

En los diálogos los personajes no disparan al aire, sino que se hacen algo uno a otro: se persuaden, se burlan, se desafían, se sondean, se halagan, se acosan, se ruegan, se engañan, se manipulan, se miman, se reprenden.

Frase a frase, los personajes luchan por su posición, por que se les mire y se les escuche en sus propios términos. Afirman o reclaman o rinden su poder, avanzan tropezando entre la niebla de los malentendidos, se esconden de la verdad, descubren un engaño, se aseguran, lo comprueban de nuevo. Se confían un terrible secreto. Se inventan mil detalles para darse importancia.

Eso es lo que significa *subtexto.* Para escribir bien el diálogo, debes saber qué sucede tras las palabras, tras lo que se dice. Cuanto mejor domines lo que se agita en silencio bajo el diálogo –la relación de poder entre los hablantes, lo que cada uno siente respecto al otro, dónde están, qué están haciendo, la cadena de acontecimientos que los ha traído hasta aquí, adónde esperan llegar–, mejor mostrarás lo que sucede en su diálogo real. Las palabras de los personajes pueden contradecir el subtexto, y lo hacen a menudo, pero puedes revelar lo que de verdad está pasando a través de sus acciones, de lo que piensan pero no dicen, de expresiones sin aparente importancia, de lapsos del lenguaje, gestos, insinuaciones, contradicciones.

También los monólogos conllevan algún tipo de acción: casi todos los de Shakespeare terminan con un cambio de actitud o con la decisión de hacer algo.

Aunque la acción del diálogo es verbal, la gente hace algo más que actuar cuando habla. Revela su origen por su idioma, dialecto o acento; su formación a través de la sintaxis, la gramática y el vocabulario; su estado

mental o emocional a través de la prisa o la reticencia, así como del ritmo, la fragmentación, la coherencia; su vida interior en sus lapsos, errores, a través de lo que asume sin darse cuenta. Revela su tolerancia ante la agresión, sus ganas de lucirse, sus prejuicios, su timidez, su ingenio, su rencor. El trabajo de fontanería que has hecho en la naturaleza física, psicológica y social del personaje saldrá a la luz en sus diálogos. Es la principal forma en que la vida interior sale al mundo exterior.

El diálogo no solo escapa a lo que haya sucedido antes, sino que puede también traicionarlo. A lo largo de la acción nos hemos creado expectativas respecto a la disposición mental o emocional del personaje, y de repente se niega a cumplirlas y nos sorprende con un gesto o unas palabras sinceras, con una equivocación inoportuna. De nuevo, uno de los mejores medios para revelar el inconsciente es que el personaje se contradiga, y el diálogo sirve de herramienta fantástica para hacerlo.

El diálogo debe estar arraigado en el personaje. No se trata de lo que el escritor crea que hay que decir, de lo que el lector o la audiencia necesiten saber ni de lo que la historia parezca que nos pide en determinada circunstancia, sino de lo que los personajes quieran o necesiten decir desde lo más oscuro del abismo de su corazón.

Cuando revisemos el diálogo, es necesario identificar las acciones subyacentes y qué es lo que cada personaje intenta hacer respecto al otro, para así eliminar lo innecesario y fortalecer lo que quede. De todo lo que escribas, el diálogo es la parte que más correcciones necesita, pues con él quieres lograr varias cosas al mismo tiempo: impulsar la acción, proporcionar información, mostrar al personaje, recoger las revelaciones previas, anticipar lo venidero. Esta multiplicidad de funciones exige mucho de la escritura del diálogo, pero es que además debe sonar natural sin caer en la trampa de transcribir el modo de hablar normal en la realidad.

La verosimilitud y sus límites

Ningún escritor digno de ese nombre ha escuchado una conversación real sin apresurarse a tomar nota para no olvidarla. Y casi siempre, cuando se ha sentado frente a su escritorio y ha tratado de incluirla en una escena, se las ha visto y deseado para encajarla aquí o allá, sin dejar de preguntarse por qué resultaba tan difícil adaptarla.

El diálogo no es el habla real. Debe sonar real sin serlo. Es más conciso y menos repetitivo, da menos vueltas, es menos banal que el habla real. Graba

una conversación con tus amigos y luego transcríbela. Verás que como diálogo la mayor parte es inútil, excepto como lección práctica de lo que no se debe hacer.

El diálogo debe capturar en la palabra escrita las inflexiones bruscas, invisibles y rebuscadas del habla real sin lo que arrastran. Con la ironía de que la mejor manera de lograrlo es *dejar muchas cosas fuera.* Incluso en sus momentos más contundentes, el habla real suele ser innecesariamente repetitiva. Si se hace eco de ese exceso, el diálogo cae enseguida en el tedio.

El diálogo utiliza la burla, el ingenio, el insulto, el menosprecio y la exageración como referencias indirectas, y ese rodeo es válido por su función crucial respecto al subtexto. Estás sustituyendo una cosa con otra, y, al no haberse esperado el resultado, el impacto emocional cobra más fuerza. Con la sorpresa, al lector le llega la emoción, ya no es tan solo algo que le estés contando.

La fuerza de «Colinas como elefantes blancos», de Hemingway, está precisamente en su uso de la referencia indirecta, en las miradas de soslayo tanto del hombre como de la mujer al problema inmediato: su embarazo. Ninguno de los dos lo menciona, ni tampoco el aborto que el hombre está proponiendo, y defiende cada uno su postura entre vacilaciones, de modo provisional, pero en serio. Él se esconde tras la preocupación por el bienestar de ella, y la trata casi como a una inválida, como a una niña traviesa. Ella le cala enseguida y se duele de su amabilidad falsificada, pero aún no ha tomado una decisión. Tanto el uno como el otro se hablan directamente y al mismo tiempo como si el otro no estuviera, y el lector sufre esa misma inmediatez y distancia entremezcladas mientras lucha por algún tipo de tregua.

Aunque hay algunos aspectos del habla que pueden dar realismo a tu diálogo, solo puedes aprender hasta cierto punto de escuchar a la gente. El verdadero estudio requiere una gran atención a los escritores que lo hacen bien. Esta sencilla y sutil verdad está en el corazón de todo diálogo: para aprender a escribirlo, uno debe leer, no escuchar.

Has de observar cómo lo hacen tus autores favoritos. Al final no hay mejor maestro que los escritores que uno admira. En una selección muy limitada de autores estadounidenses modernos que destaquen por su habilidad para escribir diálogos estarían Philip Roth, Joan Didion, Elmore Leonard y Richard Price. Como comenté en el capítulo anterior, tenemos

que aprender de los escritores que más apreciamos hasta que se desarrolle nuestra voz propia.

Técnicas específicas para aumentar el realismo

En lo que más instructivo puede ser el discurso real es, irónicamente, en cómo se interrumpe.

El subtexto nos obliga a mirar los motivos subyacentes, las necesidades, deseos y acciones que bucean bajo la superficie de las palabras. Aunque en el habla cotidiana la gente pueda ocultar sus intenciones, rara vez será tan consciente de ellas como tendrás que serlo tú para escribir un diálogo.

Dado que los personajes compiten, que impiden y contrarrestan los objetivos del otro, hay a veces en los diálogos un componente de continua interrupción, de parada y reinicio, que muchos principiantes pasan por alto. Cada personaje tiene su objetivo. En lugar de responder al primer personaje, el segundo puede defender su propio punto, perseguir su propia meta, que acaso tenga poco o nada que ver con lo que el primero quería decir.

Muchos malos diálogos son duelos en voz alta, una especie de tenis verbal, en el que cada volea es respondida con otra. Acaban resultando difíciles y artificiales, como si el primero de la clase recitara la lección a la maestra. Los personajes deben impulsar el diálogo hacia delante, y esto se logra asumiendo la respuesta a la intervención anterior y pasando al siguiente punto:

> –¿Para qué luchar contra el testamento, si hay una maldita cláusula de no impugnación?
>
> –Este abogado que conoce Johnny, cuando entra en la sala, el juez enseguida piensa que es un buen caso. Esa reputación tiene.

El segundo hablante supera la pregunta y la ira del primer orador asumiendo la respuesta –puedes saltarte la cláusula de no impugnación si el juez está dispuesto a escuchar el caso sin descartarlo de inmediato– y pasa al siguiente punto: su amigo Johnny conoce a un abogado que puede hacer que el juez le atienda.

A veces el orador se adelanta a sí mismo y omite una parte de lo que quería decir. Por ejemplo, en lugar de decir: «No me digas que acabaré en el hospicio por derrochador. No te lo tolero, Jimmy, a ti no», el orador podría decir (especialmente si está molesto): «No me hables tú de derrochar. No. Tú no». Parece sesgado, fragmentario, incompleto, pero nos intriga respecto al personaje de una manera que las oraciones completas no logran.

Recuerda también que la gente se interrumpe, no escucha, habla al mismo tiempo. El resultado: oraciones truncadas, tangentes, sin sentido. Si

se usan con prudencia, con sentido de la oportunidad y no muy a menudo, estos recursos ofrecen sensación de realismo. En exceso, enseguida denotan afectación.

Otras técnicas que pueden realzar el realismo si no se abusa de ellas:

Cambiar de tema: es la forma principal de mostrar que un personaje ignora lo que ha dicho el otro, ya sea porque no le interesa, porque tiene algo más urgente de lo que hablar o porque trata de evitar las consecuencias de lo que dice el primer orador. El nuevo tema se convierte en un obstáculo que el primero debe superar para alcanzar su objetivo en la conversación sin que le desvíen ni bloqueen.

Dar consejos que no se han pedido: cuando un personaje trata de expresar una opinión, sentirá que se le ignora si el otro le da consejos que no desea fingiendo buena intención.

Superar la historia del otro: en lugar de tan solo ignorar lo que ha contado el primer orador, el segundo lo minimiza y empieza una historia mejor: «Eso no es nada, tendrías que haber visto lo que me pasó la otra noche». De un solo golpe, el segundo hablante, quizá sin darse cuenta, ha invalidado y despreciado al primero.

Terminar las frases del otro: otra afirmación de poder: se degrada al otro con la implicación inconsciente de que lo que va a decir es obvio o carece de importancia.

Interpretar lo que dice el otro: a menudo comenzará: «¿Estás tratando de decirme que…?» o: «A ver si lo he entendido bien». Es diferente de parafrasear al otro personaje, que puede ser una forma de tratar de comprender. Aquí nos referimos a cuando el segundo personaje da a entender que sabe lo que el otro quería decir mejor que él.

Reparar los sentimientos del otro: por ejemplo: «Funcionará, ya verás…»; «¿Por qué te enojas tanto?…»; «No estás llorando, ¿verdad?». Puede parecer empatía, pero es más bien un despeje, un modo de cerrar la admisión problemática o reveladora que ha hecho el otro y cambiar de conversación.

Hacer una pregunta y no escuchar la respuesta: si nunca te ha sucedido tienes suerte. Se da cuando un personaje quiere parecer interesado pero no lo está. La pregunta es una pose, no un deseo real de información.

En el arte marcial del diálogo, estas técnicas son ataques preventivos, maniobras de bloqueo, regates o fintas. Si se les da un buen uso, pueden añadir realismo al diálogo, pero, como cualquier otra cosa, también pueden parecer forzadas o pretenciosas si no están justificadas.

Identificadores del discurso

Hoy es práctica aceptada que los identificadores del discurso se limiten, dentro de lo posible, a *dijo, dijo él, dijo ella, dijo Robert, dijo Rowena,* etcétera. La razón es que *dijo* resulta casi invisible en la página, apenas se graba en la atención y así no impide que el lector siga el flujo del diálogo. Si se necesita variedad, verbos como *preguntó* o *respondió* no son demasiado intrusivos.

Los verbos que aluden al volumen de la voz funcionan mejor en los decibelios bajos *(susurró, murmuró)* que en los más altos. Los signos de exclamación pueden señalar cuándo se grita, se chilla, se alza la voz o se ruge o brama, y entrar a distinguir los matices de una u otra acción equivale a irse de la mano con la salsa.

Verbos como *gritó, declaró, exigió, gruñó, chistó, replicó, afirmó, protestó, exclamó, exhortó* resultan arcaicos (murieron con D. H. Lawrence) o indican que el escritor es novato. En todo caso se podrían usar por su efecto cómico o irónico, pero tampoco lo aconsejamos.

Aún peores son los verbos que añaden una acción: *abucheó, se rió, sonrió, se burló.* Intenta reír y hablar al mismo tiempo. Hay otro verbo para eso: *se atragantó.*

Los escritores estadounidenses, siempre a la sombra de Hemingway, también aconsejan evitar el uso de adverbios o locuciones adverbiales en los identificadores del discurso: *dijo ella cariñosamente, dijo con sorna, dijo Jane muy en serio, dijo Sam en broma.* En general atraen demasiada atención sobre sí mismos y, por tanto, distraen del diálogo y suelen ser innecesarios. Cualquiera que sea el significado del adverbio, debería estar ya implícito en el diálogo.

Dicho esto, he asistido a alguna mesa redonda con el escritor británico David Hewson y la escritora escocesa Denise Mina en la que se ha insistido en esta obsesión estadounidense, y he visto cómo quedaban boquiabiertos de incredulidad. Mina, después de aguantar diez minutos de toda esta arenga, al final cogió el micrófono y soltó con su elegante acento: «Me gustaría dar la cara por los adverbios».

Incluso las reglas más sabias deben romperse, pero la infracción debe ser igual de sabia. Unos adverbios funcionan mejor que otros, ya que se refieren a actitudes mentales sutiles o conflictivas: *irónica, inteligente, suave, perversamente,* pero incluso en esos casos al revisar el texto descubro muchas veces que puedo prescindir de ellos. Cuando mejor funcionan es cuando transmiten lo que no está en el diálogo:

–Te queda perfecto –dijo con ironía.

–Nunca te había visto tan guapa –dijo maliciosamente.

–Ha llegado mi querida madre, borracha –dijo suavemente.

–Te quiero –dijo con amargura.

Tales adverbios serán necesarios o no en función de si el contexto por sí mismo refleja la contradicción o la ironía. Si lo hace, corta por lo sano. (Mi regla general: en caso de duda, lo quito.)

Una forma mucho mejor de solucionar el tema es añadir breves toques de información –sobre la acción o el lugar en que sucede– que sustituyan a las atribuciones de la palabra, siempre que no se haga complicado ni dificultoso. La ventaja de esta técnica es que arraiga la escena en su entorno: el momento y el lugar, el contexto emocional y los datos necesarios. Es increíble la frecuencia con la que los escritores se centran sin más en cabezas parlantes, como si la habitación, la temperatura, la hora del día –incluso lo que los personajes llevan puesto– desaparecieran por arte de magia. En el mejor de los casos un personaje suspira, mira hacia fuera, se encuentra con la mirada del otro, se muerde el labio y se pone un mechón de pelo tras la oreja. Y se vuelve fatigoso, como una letanía de tics.

Por sí mismo, el diálogo puede impulsar la escena, y, si así sucede, deja que lo haga. Si un personaje duda o reflexiona, o si por otra razón el ritmo de la escena requiere una pausa, inserta una acción o haz que se fije en algo del entorno el personaje cuyo discurso se ha interrumpido, o el que está a punto de hablar o acaba de hacerlo.

Observa el uso del contexto para identificar a los oradores y para aprovechar el entorno en la siguiente escena:

Por fin ella se estiró, enterrando el rostro en la almohada para ahogar un bostezo. Levantando la cabeza, le susurró por encima del hombro, con los ojos brillantes de sueño:

–Eres tú.

Él se tomó un momento para estudiar el perfil de ella en la penumbra, la forma particular de sus ojos, sus pestañas de niña, su nariz regordeta.

–Y ¿esperabas a…?

Ella parpadeó ya más despierta, protestando.

–La esperanza florece siempre eterna. –Rugió con ronca tos ahogada con el puño.

Roque estaba esperando.

–¿Ah, sí?

–Oye, ¿me haces otro favor antes de irte? –Movió el trasero, insinuante.

Todavía flotaba el almizcle del amor antes hecho, mezclado con el perfume floral y vago de la cera fría de una docena de velas de té esparcidas por el suelo de madera, ya sin llama.

–Mejor vuélvete a dormir –dijo él, recordando el anterior escenario de pequeñas lenguas de fuego en torno a ellos, mientras se revolcaban, mecían y gritaban, con su sombra temblando hasta lo alto de las paredes blancas y desnudas. A Mariko, que era budista, se le daba bien el ceremonial.

–No, lo digo en serio. –Su voz estaba nublada de somnolencia. Se retorció lujuriosa estirándose a medias, enterrando otro bostezo en la almohada–. Está bien.

–Siento que está, no sé, como mal. Me refiero a que estás medio dormida.

–Por el amor de Dios, Roque, todo está mal. Por eso es tan delicioso.

Claro, por supuesto, eso es lo que es esto. Está mal. Él se sacudió la idea.

–Ya sabes lo que estoy diciendo.

Ella se dio media vuelta, parpadeó y se espabiló, separándose con los dedos el pelo negro alborotado que enmarcaba su cara cuadrada.

–Ya está: despierta. ¿Mejor así?

–No te enfades.

–¿Quién dice que me haya enfadado?

–Yo solo…

–Sss. Bésame.

Otra técnica es armar una subtrama, un evento paralelo en el entorno que refleje de alguna manera lo que se están diciendo los personajes principales, y ejecutarla en segundo plano de tal modo que uno o ambos personajes la perciban a medida que avanza el diálogo.

Por ejemplo, imagina a una pareja que tiene una discusión en un café. El hombre está mirando a una joven solitaria al otro lado de la sala. Cree que está esperando a alguien, a un amante; la relación de ella está empezando, mientras que la suya se viene abajo. Pero entonces la joven comienza a mirarse el reloj, luego a la ventana. Su amante le ha dado plantón. Estas observaciones afectan a la interacción del hombre con su novia; con sus palabras ya no solo responde a lo que ella haya dicho ni dice tan solo su opinión, sino que son como un reflejo de lo que está pensando de esa extraña. Están en la misma situación. Ahora casi siente algo más por ella que por la mujer al otro lado de la mesa, y no solo porque esta última esté claro que le considera poca cosa. Por fin la desconocida coge su bolso, sale a la calle y entrecierra los ojos ante la luz del sol. La han abandonado, piensa él, como a mí dentro de poco. De repente, alguien llega a toda prisa, sin aliento, disculpándose: la madre de la joven, tirando del perro. Se había equivocado en todo, y se da cuenta justo cuando su novia, una vez más, le dice lo ridículo que es su ensimismamiento narcisista.

Jerga, palabras malsonantes y muletillas[21]

Se han de utilizar con moderación las incorrecciones habituales del lenguaje oral, tales como la terminación en *-ao* en vez de *-ado* de los participios de la primera conjugación, el dequeísmo, laísmos, leísmos y redundancias, en su caso para caracterizar a un personaje por su manera de hablar. Algo similar se puede decir de las expresiones coloquiales propias de una región o de un grupo social, desde el ceceo o seseo extendidos por algunas zonas de España y gran parte de América hasta el lenguaje asociado al consumo de drogas, desde los *picos* de heroína o los *porros* de marihuana o hachís hasta las *rayas* de cocaína o los *tripis* de LSD. El exceso en su uso, no solo en palabras, sino en «expresividad», llama demasiado la atención sobre el estilo a costa del significado.

Las palabras malsonantes se desgastan en la página mucho más rápido de lo que lo hacen en el habla real, aunque las pronuncie una monja. Dentro de lo posible, intenta que el diálogo tenga fuerza sin ellas, y, si las usas, que sea con sentido de la oportunidad, en momentos en que resulten de verdad útiles y expresivas.

Como se dijo en el capítulo 16, a veces los tics verbales o muletillas –*¡Te lo juro por Dios!*, *¿Sabes lo que te digo?*, *¡Por el amor de Dios!*– pueden dar color al discurso de un personaje. Usados con tino, identifican al personaje y ofrecen un eco gratificante al lector. Sin embargo, como el retintín de una campana, pueden llegar a ser molestos.

La creación de diferencias entre los personajes

Especialmente en escenas con múltiples personajes, a menudo es necesario o deseable obtener variedad o contraste entre los hablantes, lo que puede ser difícil cuando los personajes comparten posición social, formación o experiencia, por ejemplo si son compañeros de clase o hermanos.

Para organizar cómo compiten los hablantes por su espacio en la página, recuerda lo que cada uno de ellos intenta conseguir en esa escena y déjalos sueltos. Su objetivo se reflejará en su modo de actuar, aunque traten de ocultarlo. Pueden incluso hacerse innecesarios los identificadores del discurso, porque se verá en las palabras de cada personaje lo que desea y cómo lo intenta alcanzar.

Tal vez no haya mejor ejemplo de cómo modular y singularizar múltiples voces, pertenecientes a una comunidad homogénea –familia y amigos que celebran juntos la Navidad–, que «Los muertos», de James Joyce. Si «Colinas como elefantes blancos» puede enseñarte todo lo que necesitas

saber sobre el subtexto, «Los muertos» puede enseñarte todo lo que necesitas saber sobre la orquestación de un gran grupo de personajes.

La clave está en la actitud de cada personaje, específicamente en los temores, necesidades o recelos que definen a cada uno y que contrastan con la ligereza general de la fiesta: Gabriel, en su empeño en no parecer estirado; Gretta, segura de sí misma en su apagada elegancia; Lily, excesiva en su brusquedad; el señor Browne, mundano y desacertado con las señoras; el miedo de la tía Kate a que aparezca como una cuba Freddy Malins (lo cual, por supuesto, sucede). Una vez que se han presentado de forma tan vívida, no tenemos problemas para imaginarlos y escucharlos a medida que avanza la celebración y aumentan y ceden las emociones de la velada.

Por último, no olvides el consejo de Sam Shepard del capítulo anterior: piensa en los personajes como varios músicos de un dúo, trío, cuarteto o quinteto, cada uno con su propio instrumento y su tempo. ¿Quién toca el piano en esta escena?, ¿quién toca el bajo?, ¿quién se sienta a la batería o marca un nuevo ritmo de tambor?

Ejercicios

1. Escoge una parte de diálogo que te guste especialmente de un libro que haya influido en ti como escritor. Analiza la escena en busca del objetivo de cada personaje, de los obstáculos que encuentra y de las tácticas que emplea para sortearlos o superarlos. ¿Cómo se reflejan en el diálogo del personaje ese objetivo, esos obstáculos y tácticas? ¿Cómo se refleja su actitud en el diálogo? ¿Qué elementos de miedo, alegría, vergüenza, culpa, orgullo, tristeza u otros estados emocionales aparecen en la escena? ¿Qué parte de los antecedentes del personaje se revela en el diálogo? ¿Cómo se expresan su nivel educativo, su origen geográfico, su posición económica, sus convicciones morales o políticas, su trabajo o profesión, su comunidad o su iglesia?
2. Haz ese mismo análisis en una escena que estés escribiendo.
3. Toma la escena del ejercicio 2 y usa al menos tres de las técnicas que hemos estudiado para realzar el realismo en el diálogo. ¿Cómo decides qué técnica aplicar a los objetivos de cada personaje? ¿Cómo ha cambiado la dinámica de la escena o tu concepto de cada personaje?

4. Toma una sección más larga de diálogo que hayas escrito y elimina los identificadores del discurso. ¿Se puede identificar aún a los hablantes? Si no es así, ¿puedes usar la información sobre la acción, el contexto o el entorno en vez de los identificadores del discurso para resolver ese problema?
5. Escoge una escena de diálogo de varios personajes de un libro o película y analiza los detalles de voz y de actitud que se usan para identificar y mostrar a cada uno de los hablantes.

Epílogo. La vida examinada (revisión): nuestros personajes, nosotros mismos

Como señalé cuando hablamos de las contradicciones, en su diálogo *El sobrino de Rameau,* Denis Diderot pone en duda la noción de una personalidad humana distinta y singular. Considera que es un vestigio de antiguas supersticiones, que huele a alma y a otras beaterías prescindibles. Utilizando como portavoz a una versión ficticia del compositor Rameau –que se veía constantemente obligado a agradar a sus mecenas, a satisfacer a su público, a pacificar a sus músicos, a ahuyentar a sus acreedores, a seducir a sus amantes–, Diderot argumenta que asumimos un papel determinado según las circunstancias sociales que enfrentemos, con roles completamente contradictorios en diferentes lugares y momentos. En lugar de ser firme y segura, a imagen de Dios, la personalidad humana se parece más a un enjambre de abejas, compuesto por decenas, por cientos de poses individuales o personas que giran en torno al vacío.

Esta inquietante idea de una extraña carencia de sustancia, de una especie de ausencia de gravedad en el corazón mismo de nuestra vida, no desapareció con Diderot. Es famosa la frase de Nietzsche: «El que actúa es tan solo una ficción añadida a su acto: el acto lo es todo». Heidegger cree en la existencia de uno mismo, pero explica que es un logro, no un regalo; es algo que hacemos, no algo que encontramos. Sartre, con su conocida afirmación de que «la existencia precede a la esencia», descarta cualquier noción de ser fundamental o trascendente, y cree, igual que Heidegger, que la identidad se crea en la lucha cotidiana por la vida. En el centro hay tan solo un agujero en la nada: la conciencia, el yo desencarnado y vigilante.

La nada de Sartre se asemeja al concepto budista del no ser, que en su incorpórea quietud sin rostro escapa a los estragos del deseo, tan fundamentales para el personaje, como hemos estudiado. En el budismo, la sensación de necesidad o deseo ineludible es *una carencia,* o, en palabras más bonitas, equivale a *alimentar a fantasmas insaciables.* La causa real de la carencia es el deseo de anclar la conciencia en el mundo físico, lo cual es imposible. Tratamos de calmar esa hambre, esa carencia, con gratificaciones mundanas habituales: poder, riqueza, amor, sexo, gloria, placer. Pero eso solo sirve para exacerbar el apetito, es como tratar de saciar la sed con agua salada.

A medida que noto que mis personajes son más sólidos, más vívidos, libres y reales, a veces siento esa misma inmaterialidad a la que aluden Diderot, Sartre y los budistas. Por muy firme que sea mi consciencia de quién soy, hay ahora otro «yo» al fondo, que observa, valora, toma notas.

Es como si las distintas partes de mí fueran personajes secundarios en el drama en el que tengo que vivir. Pues, si es verdad que cada uno es el héroe de su propia narración, ¿quién es, entonces, el autor?

Aunque esta sensación de carecer de anclaje no sea tan extrema como para despertar un día convertido en cucaracha, sí que me siento a veces inestable, como si hubiera en mí algo importante en juego. Mas si no es mi persona, mi identidad, mi alma, entonces ¿qué? Y ¿quién es el que hace esa pregunta sino «yo»?

Estas reflexiones, de un modo u otro, se han hecho desde el origen de la humanidad, y nos hemos referido a ellas varias veces en este libro. Por un lado, nuestro sentido de gravedad moral reclama la responsabilidad de una personalidad humana que sirva de referencia central. Por otro, en general tenemos la sensación de adaptarnos a cualquier situación que se nos presente, incluso sin darnos cuenta. Nos afectan impulsos inconscientes que no entendemos y que a menudo no sabemos de dónde vienen. Nos contradecimos. Decepcionamos las propias esperanzas y expectativas y traicionamos nuestras mejores intenciones. Sometida a análisis, toda esa noción de una identidad central básica parece más un deseo que una realidad. Quizá a base de concentración y disciplina podamos acercarnos a esa imagen que se refleja al fondo del pensamiento, la del yo ideal. No es una aspiración del todo disparatada, salvo que degenere en la exigencia de perfección de uno mismo y de los que nos rodean.

En otras palabras: ¿nos descubrimos o nos creamos? Es un tema que en el capítulo 1 aplicamos a los personajes, no a nuestra personalidad. ¿Cómo hacer la misma pregunta sobre uno mismo? ¿Quién pregunta y quién decide la respuesta correcta?

Toda noción de la humanidad que presuponga leyes inmutables de comportamiento, ya provenga del idealismo platónico, de la teología textual, del determinismo científico o de tu tía Maude, tropieza con la idea de la libertad. Si todo está predeterminado, si siempre ha sido así, ¿cómo pueden nuestras dudas, nuestra ansiedad, nuestros planes y decisiones ser otra cosa que una ilusión en el teatro de nuestra ignorancia?

Esta tensión entre la verdad eterna y la libertad mortal ha confundido a mentes grandes y pequeñas desde la invención de la filosofía. Por un lado, pensadores como Nietzsche, Heidegger y Sartre defienden que nadie tiene acceso a un plano trascendental de verdad incuestionable, y, por tanto, la vida –la identidad, la personalidad– se limita a un interminable ensayo general. No podemos descubrirnos a nosotros mismos, pues no hay nada que descubrir. Nos vamos creando en la invención cotidiana de nuestra vida.

Pero, entonces, ¿cómo se explica la conciencia, la vergüenza de no ser auténtico? ¿Es una de nuestras personalidades falsas que llama mentirosa a otra? ¿Sería tan terrible si fuera eso?

Como escritor, construyes la coherencia personal estableciendo tu voz característica, pero te darás cuenta de que incluso esa voz es tan fluida que es necesario estar muy atento para controlarla. Si falta esa atención plena, la inestabilidad del temperamento, la danza de los siete velos en tu psique, dará lugar a una inquietante falta de gravedad, a la sensación de estar obligado a la extravagancia, como esas estrellas de cine de Hollywood de las que se burla Jim Harrison cuando les recuerda que uno no llega a ser nada más que uno mismo.

Pero ¿es así? Y, si lo es, ¿en qué sentido? Desde luego, tengo unos hábitos y una historia, y la chica de la caja registradora me reconoce. No cojo la salida equivocada de la autopista y me convierto de pronto en Winston Churchill. Pero tampoco estoy tallado en piedra. Sigo siendo un misterio, o al menos un blanco en movimiento, hasta el final.

Algo maravilloso y extraño sucede en el corazón y en el pensamiento cuando empujamos a nuestros personajes hasta su límite imprevisto, cuando los ponemos a prueba, los sacudimos, los destruimos y renovamos. Nuestra propia comprensión del riesgo, de lo que está en juego en nuestra vida, la necesidad de audacia, de valentía y habilidad, se hace más profunda. La vida imaginaria no es la vida del mundo, pero no podemos concebir la lucha del héroe sin cierta comprensión de lo que significaría en uno mismo. Una vida que no se pone a prueba no merece la pena vivirla, pero la que sí se pone a prueba no debe tan solo soportar el examen, sino que además ha de superarlo. La experiencia del escritor da forma a sus personajes, pero ellos a su vez le dan forma a él. De una manera «sutil, escurridiza e importante», me convierto en lo que imagino.

Puede sonar como si te estuviera proponiendo que te apartaras deliberadamente de tu cordura. No es así. Pero sí estoy sugiriendo que aunque el ancla del yo pueda ser tranquilizadora, como la solidez del cuerpo o la certeza del propio nombre, eso no significa que sea real. La vida está llena de ficciones tranquilizadoras. Y así como vimos que la dictadura del motivo encierra a un personaje en un conjunto falsamente limitado de comportamientos, la idea reconfortante de «Yo sé quién soy» puede serles útil a policías y camareras, a políticos y mendigos, a cardiólogos y deportistas y pilotos y al vecino del quinto, pero para un artista es lamentable, mediocre, empobrecedora. Evoca un punto final, una autodefinición triunfal antes de la muerte, y, por muy gratificante que resulte para tu moral, es una actitud en sí misma anticreativa.

Igual que debes liberar a tus personajes de lo predecible otorgándoles la posibilidad de contradecirse, de crecer y cambiar, debes otorgarte una posibilidad similar de cambiar a voluntad, abrazar lo inesperado, ser libre. Tu vida es la paleta para el lienzo que estás pintando. Sé atrevido. O sé aburrido.

Pero si todo está permitido, nada está mal. Este enjambre de abejas carece de conciencia, y no la necesita. ¿Cómo conciliar esa noción idílica de una vida de pureza creativa con el alquiler que debemos, con el niño que está en la alfombra, con tu pareja, que espera que respondas?

No vivimos solos, y la vida entre otras personas nos exige responsabilidad. De hecho, es precisamente el acto de crear *entre otros* lo que nos alerta de esa curiosa verdad que hemos dicho más de una vez: *no te conoces a ti mismo por ti mismo.* La identidad no es solo creativa y provisional, es también social, y eso es lo que hace que sea sincera. Un escritor que escribe para sí mismo está haciendo garabatos para un fantasma. El lector ancla al escritor en la realidad que comparten, que está en la página. Llámalo contrato, si quieres. Pero el lector nos obliga a ser honestos, si apuntamos lo suficientemente alto. La falta de exigencia puede matar (espiritualmente desde luego), y sí, la integridad sí importa. Seguro que hay alguien que te enseñó esto. Escribe para esa persona, a falta de alguien mejor.

Igual que nuestros personajes crecen a través del conflicto, a través de la tensión de necesitar algo, de querer algo –alentados por el apoyo afortunado de unos, perseguidos por la implacable oposición de otros–, también nosotros descubrimos los límites de lo que podemos y no podemos hacer a

través de la acción e interacción, de la lucha y la perseverancia. La reflexión y la emoción nos proporcionan orientación y contexto, pero una dirección no es un destino. Somos lo que hacemos, y nos forma no solo el efecto de nuestras acciones en nosotros mismos, sino también el efecto de esas acciones en los demás. Parte de esa acción transformadora son las palabras que escribimos para que otros las lean.

La moral, en otras palabras, es ineludible, porque la libertad de elección y la vida en sociedad con los demás son inevitables. No podemos escapar de nuestra conexión con la gente que nos rodea ni prever todas las consecuencias de lo que hagamos. Las ondas que nuestras acciones originan se extienden hacia lo conocido y desconocido, los ecos que creamos reverberan a través del tiempo y la memoria. Y así, con todo el atrevimiento de nuestra acción, logramos la humildad del resultado.

Al lanzar a tus personajes al laberinto de la necesidad y el conflicto, lo verás también en tu propia vida, sufrirás sus cicatrices, sentirás las consecuencias de esa tensión como un viento que te atraviesa. Si trabajas con honradez y a fondo, te encontrarás en tus propias palabras.

Dicho de otro modo, como señalé al comienzo de este libro, cada obra de ficción explora cuatro preguntas clave:

¿Quién soy?

¿De dónde vengo?

¿Adónde voy?

¿Qué sentido tiene esto?

Esas preguntas no se aplican solo a tus personajes. Se aplican a ti. Y la exploración continúa.

Para mí, este es el viaje del escritor. Si hay algo universalmente cierto sobre ese viaje, supongo que lo sabré cuando me dejen en mi destino. Lo cual se aplica también a la vida creativa: cualquiera que te agarre la camisa y te grite en la cara que hay un solo y verdadero camino –la forma en que debe hacerse, la estructura subyacente a toda narración dramática, el corazón de toda historia, el viaje que todo héroe debe experimentar, el secreto fundamental de todo lo que sea– te está dirigiendo a un callejón sin salida. En lugar de eso, mira a los escritores que te gustan, estúdialos, aprende de ellos, obsesiónate por su obra como un amante celoso. Adquiere el sentido de la incesante búsqueda de valor en sus escritos, de la temeraria

aventura de una vida significativa, no solo las emociones y las risas. Atiende a los detalles y roba con inteligencia. Más allá de eso, estás solo.

Y es esa una astuta, última y furtiva verdad sobre el héroe. Y sobre ti. Llega un punto en el que todo lo que el héroe sabe no es suficiente. En el momento decisivo, tiene que encontrar su rebeldía interior, ser creativo. Crear es cambiar, y así hacer arte es un acto heroico, un acto de carácter. Cada día, con cada palabra cincelada desde el muro del silencio interior, te levantas y te tambaleas, esperando ser hoy un poco más valiente, más sabio, esperando dar más amor. Y cambias. Ante el blanco desolador de la página, al borde de un futuro que no te es dado conocer, tú eres el héroe.

Así que no dejes que se te suba a la cabeza. Queda mucho por venir, y todas las cosas pueden suceder.

Agradecimientos

Ningún escritor trabaja en completo aislamiento, ni aparece ningún libro por su solo esfuerzo. Le debo mi profunda gratitud a mi agente desde hace mucho tiempo, Laurie Fox, y a todas las personas de Penguin que han trabajado sin descanso para que este libro tenga su forma definitiva, sobre todo a Rebecca Hunt, Taylor Sperry, Katherine Griggs, Cathy Dexter, Ann Marie Damian, Ben Petrone, Stephen Morrison y Kathryn Court. Leslie Schwerin, cineasta y amiga, leyó fragmentos del manuscrito y me hizo sugerencias impagables. Mark Tavani me ha prestado apoyo considerable, consejos de edición y su compañerismo durante años, sin los cuales mi carrera habría avanzado de modo muy distinto. Los colegas escritores cuya obra y enseñanzas han influido en las técnicas e ideas de este libro son demasiados para mencionarlos a todos, pero destaco entre los que han hecho aportaciones directas y específicas a Donna Levin, Reed Farrel Coleman, Alexandra Sokoloff, Hallie Ephron, D. P. Lyle, Jim Frey, Elizabeth George, Joyce Maynard, Robert Bausch, Kim Addonizio, Tom Jenks y el inimitable Gill Dennis. Estoy en deuda también con las siguientes personas e instituciones por ofrecerme un lugar para dar clase: Linda Venis, del Programa para Escritores de UCLA Extension; Jane Ganahl y Janis Cooke Newman, del San Francisco Writers' Grotto; Karen West, Leslie Berkler, Sheldon Siegel, Jacqueline Winspear y los tres Petrocelli (Elaine, Bill y Kathryn), de Book Passage; Dennis Widmyer, Mark Vanderpool y Kara Kilgore, de LitReactor; el difunto Oakley Hall y todo su clan, del Congreso de Escritores de Squaw Valley; Ana Manwaring, del Napa Valley Community College; y Maureen Eppstein, Katy Pie y todos los del Congreso de Escritores de Mendocino Coast. Quiero agradecer también a mis alumnos y clientes que me hayan enseñado y ayudado como mínimo tanto como yo les he enseñado y ayudado. Por último, le debo una palabra de gratitud a Mette Hansen-Karademir, mi compañera y amiga, cuyo apoyo amoroso, lealtad y paciencia me sostienen de más maneras de las que puedo expresar.

Bibliografía

Addonizio, Kim: *Ordinary Genius: A Guide for the Poet Within*, W. W. Norton, 2009.

Auerbach, Erich: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, 1974. *[Mímesis: La representación de la realidad en literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz.]

Baxter, Charles: *The Art of Subtext: Beyond Plot*, Graywolf Press, 2007.

Block, Lawrence: *Telling Lies for Fun and Profit: A Manual for Fiction Writers*, Quill, William Morrow, 1981.

Brooks, Peter: *Reading for Plot*, Harvard University Press, primera edición en rústica, 1992.

Browne, Renni, y Dave King: *Self-Editing for Fiction Writers: How to Edit Yourself into Print*, HarperPerennial, 1993.

Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series 17, Princeton University Press, 1968. *[El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2015, traducción de Luisa Josefina Hernández.]

Camus, Albert: «On the Future of Tragedy», *Lyrical and Critical Essays*, Vintage Books, 1970. *[Ensayos*, Aguilar, Madrid, 1981, traducción de Julio Lago Alonso.]

Chaikin, Joseph: *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, 1993.

Chekhov, Michael: *To the Actor: On the Technique of Acting*, Harper & Row, 1953. [Mijaíl A. Chéjov: *Sobre la técnica de la actuación*, Alba, Barcelona, 2008, traducción de Antonio Fernández Lera.]

Damrosch, Leo: *The Enlightenment Invention of the Modern Self*, The Teaching Company, Great Courses Series, 2003.

Dillard, Annie: *The Writing Life*, Harper & Row, 1989. *[Vivir, escribir*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2002, traducción de Miguel Martínez-Lage.]

Dobyns, Stephen: *Best Words, Best Order: Essays on Poetry*, Palgrave Macmillan, 1996.

Egri, Lajos: *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, A Touchstone Book, Simon & Schuster, 1960. *[El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México D. F., 2009, traducción de Silvia Peláez.]

Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*, Mariner Books, 1956. *[Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 2003, traducción de Guillermo Lorenzo.]

Frey, James N.: *How to Write a Damn Good Novel*, St. Martin's Press, 1987.

George, Elizabeth: *Write Away: One Novelist's Approach to Fiction and the Writing Life*, Harper, 2004.

Goldberg, Lee, y William Rabkin: *Succesful Television Writing*, John Wiley & Sons, 2003.

Hagen, Uta, y Haskel Frankel: *Respect for Acting*, Macmillan, 1973.

Hall, Oakley: *The Art and Craft of Novel Writing*, Writer's Digest Books, 1989.

Hemingway, Ernest: *Death in the Afternoon*, primera edición en Scribner Classics, 1999. *[Muerte en la tarde*, Debolsillo, Barcelona, 2011, traducción de Lola de Aguado.]

Iyer, Pico: *The Man Within My Head*, Alfred A. Knopf, 2012.

James, William: *The Principles of Psychology*, The Living Library/The World Publishing Company, 1948. *[Principios de Psicología*, Luis Faure, Madrid, 1909, traducción de Domingo Barnés.]

Kundera, Milan: *The Art of the Novel*, Grove Press, 1986. *[El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2007, traducción de Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde.]

Lakoff, George: *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think*, University of Chicago Press, 2002. *[Política moral: Cómo piensan progresistas y conservadores*, Capitán Swing, Madrid,

2016, traducción de Miguel Marqués.]
Mamet, David: *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor,* Vintage Books, 1997. *[Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor,* Alba, Barcelona, 2011, traducción de Josep Costa.]
Mamet, David: *Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama,* Vintage Books, 2000. *[Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama,* Alba, Barcelona, 2015, traducción de María Faidella.]
McKee, Robert: *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting,* ItBooks, un sello de HarperCollins, 1997. *[El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones,* Alba, Barcelona, 2009, traducción de Jessica Lockhart.]
Mullan, John: *How Novels Work,* Oxford University Press, 2006.
Nietzsche, Friedrich: *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals,* Doubleday Anchor Books, 1956. *[El nacimiento de la tragedia,* Tecnos, Madrid, 2016, traducción de Joan B. Llinares; *La genealogía de la moral: Un escrito polémico,* Alianza Editorial, Madrid, 2011, traducción de Andrés Sánchez Pascual.]
Plutarch: *Lives-The Dryden Translation,* Modern Library, 2001. [Plutarco: *Vidas paralelas,* Iberia, Barcelona, 2011, traducción de Antonio Ranz Romanillos.]
Roderick, Rick: *The Self Under Siege: Philosophy in the Twentieth Century,* The Teaching Company, Great Courses Series, 1997.
Saccio, Peter: *Modern British Drama,* The Teaching Company, Great Courses Series, 1998.
Saccio, Peter: *Shakespeare: The Word and the Action,* The Teaching Company, Great Courses Series, 1999.
Saccio, Peter: *William Shakespeare: Comedies, Histories, and Tragedies,* The Teaching Company, Great Courses Series, 1999.
Sarraute, Nathalie: *The Age of Suspicion: Essays on the Novel,* George Braziller, 1963. *[La era del recelo: Ensayos sobre la novela,* Guadarrama, Madrid, 1967, traducción de Gonzalo Torrente Ballester.]
Sarraute, Nathalie: *Tropisms,* George Braziller, 1963. *[Tropismos,* Tusquets, Barcelona, 1987, traducción de Clara Janés.]
Schenker, David J.: *Masterpieces of Ancient Greek Literature,* The Teaching Company, Great Courses Series, 2006.
Scholes, Robert, ed.: *Approaches to the Novel: Materials for a Poetics,* Chandler Publishing Company, 1986.
Seger, Linda: *Creating Unforgettable Characters: A Practical Guide to Character Development in Films, TV Series, Advertisements, Novels and Short Stories,* An Owl Book, Henry Holt, 1990. *[Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas,* Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, traducción de Cristina Domínguez Medina.]
Stanislavski, Constantin: *Building a Character,* Theatre Art Books, 1977.
Stanislavski, Constantin: *An Actor Prepares,* Theatre Art Books, 1978. [Konstantín Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia,* Alba, Barcelona, 2003, traducción de Jorge Saura.]
Stanislavski, Constantin: *Creating a Role,* Theatre Art Books, 1978. [Konstantín Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación,* Alba, Barcelona, 2009, traducción de Jorge Saura.]
Theophrastus: *The Moral Characters of Theophrastus,* Reprints from the Collection of the University of Michigan Library. [Teofrasto: *Caracteres,* RBA, Barcelona, 2015, traducción de Elisa Ruiz García.]
Tierno, Michael: *Aristotle's Poetics for Screenwriters,* Hyperion, 2002.

Truby, John: *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller,* Faber & Faber, 2007. *[Anatomía del guión. El arte de narrar en 22 pasos,* Alba, Barcelona, 2009, traducción de Elena Vilallonga.]

Vandiver, Elizabeth: *Greek Tragedy,* The Teaching Company, Great Courses Series, 2000.

Vargas Llosa, Mario: *Letters to a Young Novelist,* Farrar, Straus and Giroux, 1997. *[Cartas a un joven novelista,* Debolsillo, Barcelona, 2015.]

Vogler, Christopher: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters,* Michael Wiese Productions, 1992. *[El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas,* Ma Non Troppo, Barcelona, 2002, traducción de Jorge Conde.]

Weil, Simone: «The Love of God and Affliction», *The Problem of Evil: A Reader,* Mark Larrimore, ed., Blackwell Publishers, 2001.

Wood, James: *How Fiction Works,* Farrar, Straus and Giroux, 2008. *[Los mecanismos de la ficción: Cómo se construye una novela,* Taurus, Barcelona, 2016, traducción de Ana Herrera.]

Zunshine, Lisa: *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel,* Ohio State University Press, 2006.

Notas

[1] Tomo estas preguntas del novelista Reed Farrel Coleman, que las compartió en una reunión en Berkeley (California) en julio de 2010. Naturalmente, son preguntas que no se aplican solo a la escritura de ficción. Paul Gauguin tituló la que es quizá su más famosa pintura *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos? [Esta nota, como las siguientes, a menos que se indique otra cosa, es del autor.]*

[2] *Principios de Psicología*, capítulo 4, «La costumbre».

[3] La metáfora del auriga es de Platón, que la aplica a la razón como guía de las pasiones. La analogía del polizón pertenece al neurocientífico David Eagleman.

[4] Le debo mi investigación en este campo al guionista Gill Dennis *(En la cuerda floja; El jinete púrpura; Oz, un mundo fantástico)*, cuyos talleres «Finding the Story», en el Congreso de Escritores de Squaw Valley, inspiraron mi interés no solo por explorar con sinceridad mi memoria emocional, sino también por buscar las conexiones temáticas cuya trama genera la historia. Es un sabio, y agradezco sus enseñanzas.

[5] Creado en 1935 por William Griffith Wilson y Robert Smith como ayuda para el tratamiento del alcoholismo en la comunidad que fundaron ese mismo año: Alcohólicos Anónimos. *[N. del T.]*

[6] Véase *The Art of Subtext*, de Charles Baxter, capítulo 2, «Digging the Subterranean», sobre la «congestión del deseo» en *Moby Dick* y en *El gran Gatsby.*

[7] Personaje de las novelas de Eleanor H. Porter *Pollyanna* (1913) y *Pollyanna crece (Pollyanna Grows Up*, 1915), paradigma del optimismo sistemático en el ámbito anglosajón. *[N. del T.]*

[8] Elizabeth George, *Write Away,* capítulo 5.

[9] *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*, Michael Wiese Productions, 1992. *[El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas,* Ma Non Troppo, Barcelona, 2002.]

[10] Giles Foden, «The Tao of Hoffman», *New York Times Style Magazine*, 2 de marzo de 2012.

[11] La diferencia entre emociones y sentimientos es más de grado que de cualidad. El sentimiento es la emoción ya pulida a la que nos hemos habituado. Lo entendemos y lo podemos usar deliberadamente. Sé lo que siento por alguien y le trato en consecuencia. La emoción es más cruda e inconsiderada. Llega sin invitación, sin perjuicio de que nos sea o no conocida. La rabia es una emoción. El desprecio es un sentimiento. Naturalmente, ambos son valiosos para la construcción del personaje.

[12] Véase el capítulo 6: «La negación del deseo: reacciones, mecanismos de defensa y maniobras patológicas».

[13] Así lo aconsejábamos en el capítulo 3: «La vida examinada: el uso de la experiencia personal como vínculo intuitivo con el personaje».

[14] Lakoff no es el único que piensa de ese modo. Los creadores de la sátira política televisiva *Parks and Recreation* afirman que la premisa en que se apoyan es que cuando los ciudadanos quieren una madre votan a los liberales, y cuando quieren un padre, a los conservadores.

[15] Como se ha señalado más de una vez, prácticamente todas las historias tratan de la persecución de un deseo. La diferencia entre estos tres tipos de historias está en la naturaleza del precio que se paga o de la lección que se aprende al intentar cumplir ese deseo.

[16] Véase, en el capítulo 5, lo que dijimos sobre *Ave del paraíso*, de Joyce Carol Oates. La protagonista, Zoe Kruller, se enfrenta a una situación ante la que se queja pero no persigue ningún objetivo. Lo que podría haber sido un drama emocionante se queda en un lamento de 400 páginas.

[17] Véase capítulo 17: «El significado y su mensajero: el protagonista y la premisa».

[18] La denominación «aliado necesario» es tradicional. El término «fantasma» lo he tomado de John Truby, aunque él le da un uso más general. Las expresiones «regresado» *(revenant)* y «personaje de contrapeso» *(counterweight character)* son mías.

[19] Esa es la estrategia de Ernie Mullins (Burt Reynolds) en la película *Un ladrón y medio*, con guión de John Sayles.

[20] Utilizo ejemplos de mi obra en este y en los siguientes capítulos porque, para analizar la técnica, puede ser útil fijarse no solo en la ejecución, sino también en el propósito, y escribir sobre el de otro autor implicaría cierto grado de presunción. Que yo haya logrado o no ese propósito es, por supuesto, una cuestión del todo distinta.

[21] Se reescriben en esta sección para el ámbito de habla hispana algunos consejos del autor que solo eran aplicables al idioma inglés. *[N. del T.]*

Créditos

ALBA **GUÍAS DEL ESCRITOR** / TEXTOS DE REFERENCIA

Título original: *The Art of Character. Mastering the Craft of Characterization for Fiction, Film and TV*

© David Corbett, 2013

© de la traducción: Santiago Tena

© de esta edición: **Alba Editorial, s.l.u.**

Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona
www. albaeditorial.es

Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: junio de 2018
Conversión a formato digital: Alba Editorial

ISBN: 978-84-9065-453-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las san- ciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución mediante alquiler o préstamo públicos.

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 lleva recuperando grandes clásicos de la literatura universal (Alba Clásica y Alba Clásica Maior) en nuevas traducciones y cuidadas ediciones. Presta asimismo atención al ensayo histórico y literario en su colección Trayectos, donde también se publican diarios y libros de memorias.

En el campo del teatro y el cine, merecen una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y profesionales en general del teatro, y la colección Fuera de Campo, con textos de formación en todos los ámbitos cinematográficos. También destacan sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido en 2010 el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial. En 2012 incorporó a su catálogo dos nuevas colecciones de literatura, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros y no canónicos del siglo xx), e inició una línea de infantil/ilustrado con la publicación de una serie de libros disco, a los que pronto seguirían nuevas colecciones como Pequeña & Grande, Pequeños grandes gestos y Cuentos Vintage. En el año 2018 ha lanzado una nueva colección de poesía.

Consulta www.albaeditorial.es
Alba Editorial, S.L.U.
Baixada de Sant Miquel, 1 bajos
08002 Barcelona
T. 93 415 29 29
info@albaeditorial.es

Table of Contents

Introducción
Primera parte. Concepción del personaje
Capítulo 1. Atrapar el humo: ¿el personaje se crea o se descubre?
Capítulo 2. Invocar al fantasma: el material de origen del personaje
Capítulo 3. La vida examinada: el uso de la experiencia personal como vínculo intuitivo con el personaje
Segunda parte. Desarrollo del personaje
Capítulo 4. Cinco piedras angulares de la caracterización dramática
Capítulo 5. El deseo como propósito: el impulso de la necesidad, de la ambición, del objetivo o de la carencia
Capítulo 6. La negación del deseo: reacciones, mecanismos de defensa y maniobras patológicas
Capítulo 7. El poder de la herida: la vulnerabilidad
Capítulo 8. La gravedad de lo oculto: los secretos
Capítulo 9. La paradoja de sí pero no: las contradicciones
Capítulo 10. Servir y desafiar a la dictadura del motivo
Capítulo 11. Lo dinámico frente a lo estático: crear una biografía a partir de escenas
Capítulo 12. Carne y hueso y zapatos: la naturaleza física del personaje
Capítulo 13. La tormenta interior: la naturaleza psicológica del personaje
Capítulo 14. La abundancia del mundo: la naturaleza social del personaje
Capítulo 15. La lucha que buscamos: la política
Capítulo 16. Manías, tics y malas costumbres
Tercera parte. Roles
Capítulo 17. El significado y su mensajero: el protagonista y la premisa
Capítulo 18. El desafío del cambio: tres preguntas al protagonista
Capítulo 19. Don nadies, cadáveres y sonámbulos: problemas del protagonista
Capítulo 20. El personaje del conflicto: el adversario
Capítulo 21. El ejército de los demás: los personajes secundarios
Cuarta parte. Técnica
Capítulo 22. El choque de personajes: las escenas
Capítulo 23. Lo personal en perspectiva: el punto de vista

Capítulo 24. El lenguaje como actitud: la voz
Capítulo 25. La palabra como acción: el diálogo
Epílogo. La vida examinada (revisión): nuestros personajes, nosotros mismos
Agradecimientos
Bibliografía
Notas
Créditos
ALBA